El U

el hijo

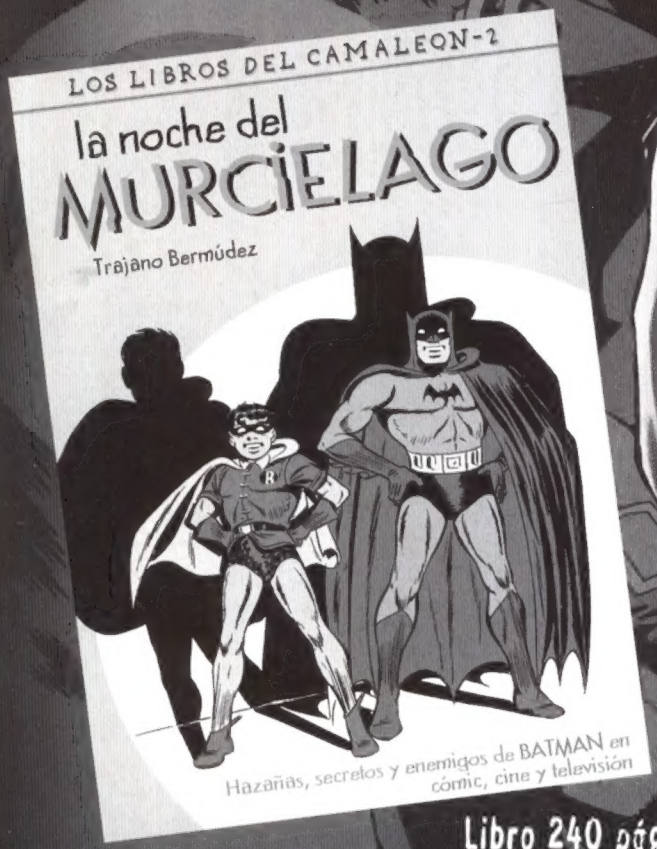
3 25 PTAS.

NUM. 8 * REVISTA PARA LOS JOVENES * AÑO II

Los libros del camaleón presenta:

La noche del MURCIÉLAGO

Por Trajano Bermúdez


LOS LIBROS DEL CAMALEON-2
la noche del
MURCIELAGO
Trajano Bermúdez
Hazañas, secretos y enemigos de BATMAN en cómic, cine y televisión

Libro 240 págs.
1.650 ptas.

En las noches de Gotham

alguien vigila tus movimientos.

Averigua quién es.

U, EL HIJO DE URICH #8
enero 1998
EDITA
Camaleón Ediciones
CON LA TRECE RÚE DEL PERCEBE
Luis Bustos, Santiago García, José María Méndez, David Muñoz, Francisco Naranjo, Javier Olivares, Gonzalo Quesada, Antonio Trashorras y Enrique Vela
Y LOS AGENTES DE LA T. I. A.
José Luis Ágreda, Trajano Bermúdez, Sergio Bleda, Enrique Bonet, Manel Fontdevila, Pepe Gálvez, Eduardo García Sánchez, Alfons Moliné, Joan Navarro y Ray Mescallado.
DISEÑO Y MAQUETA
Luis Bustos,...
PORTADA
Ibáñez visto por Ibáñez. Color y diseño de Luis Bustos.
© de todos los textos e ilustraciones propiedad de sus respectivos autores y/o editores
¡SÚPER! Agradecimiento infinito a Joan Navarro, amigo, cómplice, intermediario, anfitrión, erudito y, sobre todo, monumental fan de los tebeos.
FOTOLITOS
Dados Grup 2, S.L.
IMPRESIÓN
Aleu S. A.
DEPÓSITO LEGAL
B-25902-1997
CONTACTOS
U, el Hijo de Urich
c/Embajadores 62, 5º - 5
28012 Madrid
urich@sendanet.es
santiago@interlink.es
PEDIDOS NÚMEROS ATRASADOS
El Boletín
Carlos González Fernández
Cerdeña 112, 3º 4ª
08018 Barcelona
CAMALEÓN
Camaleón Ediciones
c/Vent 41, Bº
08031 Barcelona
camaleon@lix.intercom.es

¿Sabía vd. que...

...Detrás del U, se esconde un grupo de conspiradores empeñados en desestabilizar la frágil salud mental de reputados lectores de tebeos como Ruiz Gallardón, la infanta Elena o Helmut Kohl?

sumario

(4) **NEWS** Germán y Pulido hacen las Américas * El Diccionario de Cuadrado, viento en popa * Martz-Schmidt levó anclas * Marvel, como el Titanic (10) **ACTUALIDAD** A punto de cumplir dos años de existencia, la más ansiada línea editorial de los últimos tiempos se somete a balance. Pepe Gálvez y el editor Toni Guiral hablan de Laberinto. (15) **EL PRIMO AMERICANO** Mescallado acaba con el suspense. Hoy, superhéroes segunda parte. (16) **EL GALLINERO** Hay que ver las cosas que hay que oír. (18) **EL CHIVATO** Está de moda en España gracias a *La Casa de los Secretos*. David Muñoz nos cuenta todos los de este danés excepcional: Teddy Kristiansen. (20) **BRUGUERA: UNA CRONOLOGÍA** Antes de sumergirnos en nuestra gran entrevista de este número, Alfons Moliné nos da una lección de historia para que todos sepamos de qué se trata, cuándo sucedió y cómo se desarrolló la trayectoria del gigante editorial que imperó en España desde la posguerra hasta los años ochenta. (24) **IBÁÑEZ** Una de las presencias culturales más influyentes en la formación de los españoles durante las últimas cuatro décadas se sentó a charlar con los muchachos del *U*. Aprovechando los 40 años de éxito de Mortadelo y Filemón, Ibáñez repasa las glorias y miserias de una profesión que disfrutó y padeció desde la atalaya más alta, Bruguera. Todos le hemos leído: ahora toca escucharle. (60) **ARE YOU TALKIN' TO ME?** Nuestros lectores trabajando a pleno rendimiento: ¡más madera! (68) **RESEÑAS** Las cartas sobre la mesa * Las seis estaciones en Ilo * El pie frito * Madman Comics * Obras encogidas * La balada del mar salado * No olvides tu capucha * El objeto * El último hijo del planeta Krypton (82) **TIRAS** ¿Se saben ya de memoria la alineación? Olivares-Manel-Ágreda-Bleda ¡Adivinen quién falla este mes!

¡Bienvenido Mister Lee!

Germán García y Javier Pulido fichan por Marvel

La grave crisis que atraviesa desde hace tiempo nuestra industria del comic ha obligado a varias generaciones de dibujantes a buscarse la vida en el extranjero (generalmente en Inglaterra o Francia, pero también en Alemania, Japón o Dinamarca). Si en los años 70 era normal encontrarse en las revistas de Warren (*Vampirella*, *1984*, *Creepy*) páginas firmadas por José González, José Ortiz o cualquier otro de los excelentes dibujantes que trabajaban para Estados Unidos a través de la agencia Selecciones Ilustradas, hoy en día una de las pocas opciones que les quedan a nuestros dibujantes para poder vivir con un mínimo de dignidad de la historieta sigue siendo trabajar para cualquiera de los cuatro gigantes de la edición americana: Marvel, DC, Image y, en menor medida, Dark Horse.

Siguiendo los pasos de Carlos Pacheco, Pasqual Ferry, el veterano Jesús Redondo o Salvador Larroca, los dos últimos autores que se han incorporado a la escudería Marvel han sido el asturiano Germán García, creador de la serie *Tess Tinieblas* para Camaleón ediciones y guionista de *El vuelo del Skuhm* para la Línea Laberinto, y el canario Javier Pulido, portadista de Forum e ilustrador de la serie de cuatro números de Laberinto *Mentat*, escrita por Francisco Pérez Navarro.

La llegada a Marvel de Germán y Pulido fue bastante atípica. Los dos dibujantes conocieron a Steve Rude, el autor de *Nexus*, durante el transcurso de las últimas Jornadas de Cómic de Avilés. *"Germán y yo le dimos a Rude muestras de nuestro trabajo y parece que le gustaron mucho"*, recuerda Javier. Tal y como les había prometido antes de marchar de Avilés, al volver a Estados Unidos Rude envió por fax a Marvel algunas páginas de *Tess Tinieblas* de Germán y varias páginas de prueba que había dibujado Javier protagonizadas por Superman y Spiderman. *"Lo divertido* -explica Germán- *es que Steve Rude envió por fax a Marvel las páginas de prueba de Pulido y las mías de Tess y me llamaron sólo a mí. Luego hice unas pruebas con un guión de Generación-X y cuando les llegaron me llamaron para preguntarme por qué había cambiado de estilo y no eran como las páginas de Superman y Spiderman que había hecho. Resulta que Rude se había equivocado al apuntar los nombres en el fax y a mí me habían llamado por error. De todos modos las páginas de Generación-X les gustaron y tres días después me encargaron el número de Cable"*.

Arriba: Página de prueba con heroes famosos de DC y Marvel.. Debajo: Páginas del número de Tess Tinieblas que ha ilustrado Javier Pulido. Un excelente trabajo que de momento no se publicará.

Desafortunadamente, el número que Germán ha dibujado de Cable (el 52) ha aparecido listado en todos los catálogos con el nombre de su dibujante regular: el mexicano Ladronn. Y, además, el *Generación-X* que sale listado con su nombre finalmente no será suyo, ya que, en su lugar, Germán está dibujando nada menos que el número 75 de *X-Men*, ocupando de forma provisional la vacante que ha quedado libre tras la repentina marcha de la colección de Carlos Pacheco en el nº 74. Aun así, Germán no sabe en estos momentos qué rumbo tomará su carrera en Marvel. *"De momento no sé lo que me van a encargar. Yo no tengo un contrato en Marvel, me han dicho que no me a faltar trabajo pero no sé qué es lo que haré"*. En el camino se quedan varios números sin publicar de

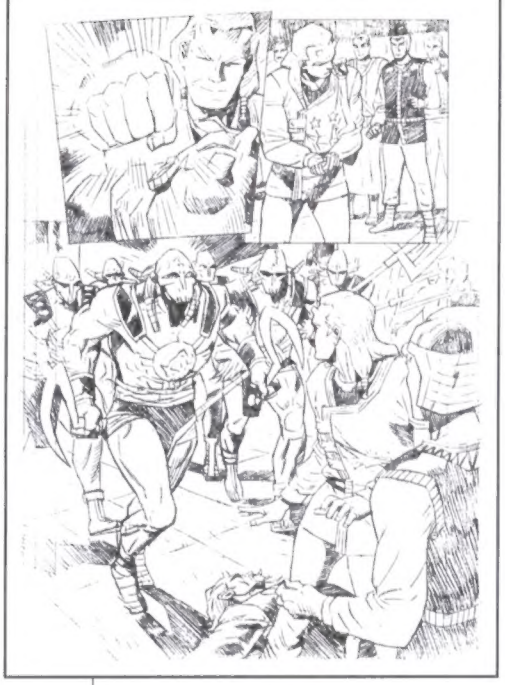
Tess Tinieblas (aunque antes de fichar por Marvel Germán ya había decidido abandonar la colección una vez se publicara el número 9), incluído el último, que estaba ilustrando Javier Pulido. *"Acabé el nº 7 de Tess Tinieblas. Pero el 8 es continuación del 7 y no tiene sentido publicar el 7 solo. No tengo ni idea de si lo acabaré alguna vez"*. Por su parte, Javier Pulido llevaba varios años intentando "colarse" en Marvel. "*Yo ya había hablado el año anterior en Avilés con Larry Hama y quince días antes de hablar con Rude le había enviado las páginas de prueba. Un par de días después de que a Germán le mandaran el guión de Generación-X me llamó Bobbie Chase, que en Marvel se encarga de coordinar Hulk, el Hombre de Hierro y alguno de los títulos de la línea Star Trek. Había visto las páginas que le había mandado a Hama y quería encargarme un par de números de Star Trek y un proyecto en formato prestigio de Hulk*". Así, por increíble que parezca, Javier acabó recibiendo dos ofertas distintas de Marvel prácticamente en la misma semana. "*Cuando se aclaró lo de las páginas de Superman y Spiderman me llamó el coordinador que trabaja con Germán, Mark Powers, y tuve que decirle que estaba ya con Bobbie Chase*". De momento Javier está dibujando la colección "trekkie" *The Early Voyages* y está esperando el guión del prestigio de Hulk. Y, aunque, al igual que Germán, aun no sabe el rumbo que puede tomar su carrera en Marvel, en principio es probable que su estancia en *The Early Voyages* no se alargue más allá de dos o tres números antes de que dé el salto a alguna otra colección.

PACHECO ABANDONA X-MEN

Al hablar de los dibujantes españoles que trabajan para Estados Unidos es inevitable mencionar a Carlos Pacheco, y Pacheco es ahora mismo noticia por partida doble. Tras abandonar *X-Men* en el nº 74, Pacheco se encargará de dibujar una nueva serie de los Vengadores con guión de Kurt Busiek. Pese a que él insiste en dejar claro que "*jamás pretendí ser el bastión que abriese la puerta del castillo para que luego entraran los demás*", el dibujante gaditano se ha convertido en un verdadero héroe para los cientos de aficionados que sueñan con poder seguir algún día sus pasos.

Para él, hay varias razones que justifican el éxito de los dibujantes españoles en Estados Unidos. "*No es una casualidad. Marvel vio que éramos tan profesionales y responsables como el más profesional de los americanos. Independientemente de la calidad, hablo de la posibilidad de trabajar con gente de otros países. Después hay otra causa que para mí también es importante, que es el hecho de que, desde mi óptica, exista una generación perdida en Estados Unidos. En el mercado americano los autores de generaciones anteriores eran utilizados por los aspirantes como modelos a los que seguir pero no modelos a los que imitar. La generación Image ha creado una generación de seguidores que los imitan, que no utilizan su trabajo para proyectar su propio estilo. Eso potenciado porque hasta hace poco los editores consideraban que la manera de hacer dinero era ésa, si no podían tener a Jim Lee podían tener a un tío que se le pareciera mucho y que además fuera barato. Eso a la larga les ha creado muchísimos problemas porque el mercado se estancó y no iba a ningún lado. No había posibilidad de recambio inmediato. Los tebeos se suponen que tienen que contar una historia y con esos tebeos lo único que aprendieron los nuevos dibujante es a dibujar viñetas grandes. Y ése es el hueco que ocupan los dibujantes españoles, pero también por ejemplo los mejicanos*". Según Carlos, en este caso la distancia que separa a los dibujantes españoles de las grandes editoriales yanquis ha jugado en su favor. "*Como no veíamos tan clara la posibilidad de entrar, eso hizo que no tuviéramos necesidad de mimetizarnos con el mercado, de pensar: ´si el mercado lo que quiere es esto yo lo hago´, como a nosotros nos daba igual porque no íbamos a entrar de ninguna manera hacíamos lo que nos gustaba*". El segundo elemento noticioso en la actualidad del dibujante de San Roque es la publicación de *La aventura gráfica de Carlos Pacheco* (Planeta-DeAgostini), un volumen aparecido en diciembre de 1997 con unas características inéditas en nuestro país, al recopilar textos, entrevistas, bocetos, páginas a lápiz, portadas y toda clase de materiales profesionales que trazan con riqueza de detalles la trayectoria del autor desde sus inicios como fan de los superhéroes hasta su consagración como megaestrella del panorama americano. Un libro obligatorio para todos los fans de Pacheco.

David Muñoz



Arriba-debajo: Star Trek "The early Voyager", por Javier Pulido. Debajo: Rayo Negro, por JavierPulido. Ilustración para la revista Comic Buyer Guide.

El Diccionario de uso de la historieta agotado en un mes

Apenas treinta días después de salir a la venta, la primera tirada de una obra tan insólita como el *Diccionario de uso de la historieta española*, de Jesús Cuadrado, está agotada en los almacenes de la Compañía Literaria, editora del libro. En noviembre de 1997 apareció este enciclopédico volumen, en una tirada inicial de 1.100 ejemplares que se han revelado escasos para el público que lo esperaba. Un público, subraya el autor del diccionario, que es "*general, porque el libro se ha agotado en librerías normales, no en las especializadas, ni tampoco por pedidos de universidades, que aún no han llegado.*" Febrero verá la primera reimpresión de la obra, a la espera de una segunda edición corregida y aumentada cuya fecha aún no está prevista.

El *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)* es un trabajo único en su categoría en nuestro país. Sus 817 páginas, sin contar prólogos y anexos, desgranan el censo de todos los que de una u otra forma han participado en casi 125 años de viñetas en España. En sus páginas, el lector encontrará los más diversos datos referidos no sólo a dibujantes, guionistas, editores o personajes, sino también a fanzines, críticos, revistas, textos teóricos y todo lo relacionado con el medio. Las entradas incluyen datos biográficos y bibliográficos, listados de series, seriales y monografías y pistas para profundizar en el tema o el personaje citado.

La materialización del *Diccionario* ha llevado cuatro años de trabajo, entre enero de 1993 y diciembre de 1996, pero su autor, Jesús Cuadrado (1946), data su origen remoto en una antigua queja de los aficionados y estudiosos del cómic: era necesario y nadie lo hacía. "*Ya que los que saben más que yo, como Antonio Martín o Salvador Vázquez de Parga, no se decidían a ello, me puse manos a la obra*" explica el autor, que se considera integrante de la segunda generación de críticos nacionales. "*Junto a eso* -añade Cuadrado- *otro estímulo importante fue el de recuperar la memoria y la obra de figuras fundamentales que estábamos perdiendo. Las muertes de Miguel Ángel Nieto y Manuel Vázquez, dos amigos además de dos gigantes de nuestra historieta, me afectaron especialmente. A ambos está dedicado el libro in memoriam, aunque un desafortunado fallo de composición impidió que la dedicatoria apareciera en la primera impresión, error que espero pueda subsanarse en la segunda.*" Las exigencias de una tarea de esta envergadura obligaron a que Cuadrado interrumpiese los dos proyectos de recuperación hemerográfica que mantenía en 1993-94, *Grafito* y *BloKes*, que en cierta manera anticipaban lo que sería este *Diccionario*. "*No sería descabellado considerar el Diccionario como un Grafito inmenso* -observa Cuadrado- *ya que se ha mantenido el mismo espíritu y se ha realizado también sin ninguna compensación económica para los colaboradores, que de forma completamente vocacional, han aportado esfuerzo y horas gratuitamente.*" Amparado por el Colectivo Nutria, un grupo de comunicantes de conformación anarcoide formado en 1973, Cuadrado organizó un equipo de trabajo con un redactor jefe, Lorenzo Díaz, una coordinadora técnica, Karim Taylhardat, un productor asociado, José María Cuadrado, y varios jefes de área encargados de supervisar décadas concretas: Luis Conde, Enrique Martínez Peñaranda, Federico Moreno Santabárbara, Francisco Naranjo y José Antonio Pérez López. Este equipo recurrió a una larga nómina de coleccionistas y estudiosos convertidos para la ocasión en logistas y documentalistas que ayudaron a tocar los más remotos rincones que la obra se propone alcanzar. Rincones que fueron esquinándose cada vez más una vez el proyecto echó a andar. Si al principio la idea era hacer un *Diccionario de urgencia* que incluyera sólo autores vivos, pronto Naranjo propuso que se mencionara también a los fallecidos, así como que se incluyera a los humoristas gráficos. Una vez dado el paso de *Diccionario de urgencia* a *Diccionario de uso*, el texto siguió creciendo, al añadir autores exilados. Finalmente, se añadió otro corpus informativo que cubriera las incursiones de historietistas en novela, cine u otros medios, con el fin, según Cuadrado de que "*la gente que no es aficionada a la historieta se haga una idea clara de que existe una conexión clara con la cultura de masas. La cultura popular está interrelacionada, y ninguna de sus manifestaciones debe despreciarse.*" Precisamente un

ánimo de penetrar en círculos académicos alienta en parte la obra. "*Yo tengo la obsesión de que los fanzines estén en la Universidad* -afirma Cuadrado.- *Son nuestra prensa. Por eso la forma de redactar el diccionario está pensada para profesores que no están en el rollo. El libro no está escrito para chavales de 13 años. El libro vale para educadores, para jóvenes estudiantes recién salidos de la ESO, para cualquiera que necesite el apoyo preciso en una investigación. Mi aspiración es que demuestre que la historieta no es un arte menor, que tiene tantos derechos como cualquier otro medio. John Huston no era más grande que Will Eisner, y tampoco nuestros grandes, como Berlanga o Fernán Gómez, son más grandes que Vázquez. Junto a esto, por supuesto, compilar datos sobre los medios que nadie posee y que se manejan con excesiva falta de rigor por parte de periodistas y comunicadores poco escrupulosos.*" Una vez en marcha, el trabajo tropezó con la dificultad que supone el hecho de que los tebeos no estén en las hemerotecas. Localizar, identificar o conseguir información precisa sobre algunos ha sido tan difícil que una parte de lo investigado no ha visto finalmente la luz pública, al no poder ser contrastado. Amasada la información bruta, Cuadrado asumió la escritura final del texto. "*Quería haberlo hecho a medias con alguien* -confiesa el autor- *pero no encontré la persona con la que sintonizara en lo que se refiere a la redacción, principalmente. Lo que sí intenté es que se leyera como una novela, que de alguna manera tuviera cierta continuidad narrativa y se pudieran leer diez, doce páginas seguidas, de manera agradable. Esto quizás proceda de mi afición desde pequeño a leer diccionarios en la hora diaria del recreo. Me dejaban pasar a la biblioteca del internado y me leía todo. Los diccionarios me los leía desde el principio hasta el final, de seguido.*" ¿Es, por lo tanto, el *Diccionario* una obra personal o colectiva? "*Es una obra personal porque hay una mirada; pero es colectiva en el sentido que yo tengo del trabajo colectivo. El documentalista es imprescindible, de la misma manera que el ayudante de dirección es imprescindible cuando dirijo. El libro lo firmo yo porque fui yo quien lo inventó, yo lo creé.*" El resultado final ha dejado satisfecho a su autor: "*Yo me encuentro a gusto con el libro. Soy el primero que me lo compraría. Lo necesito. Lo único que haría, si pudiese, es ampliar el montón de datos. A los que me critican que falte alguna cosa sólo les puedo ofrecer un lápiz y decirles "Adelante, hazlo tú a ver cómo te sale." Claro que faltan cosas, pero ¿y todas las que hay? ¿Y todo lo que has aprendido con él?*" Irónicamente, el mismo Cuadrado afirma en el *Diccionario* que la historieta española está muerta, "*no como arte, sino como industria*" puntualiza. Tampoco considera que la obra haya aparecido en un momento especialmente bondadoso para la crítica y los estudios especializados sobre cómic: "*El panorama teórico lo veo pesimista. De hecho, me sorprende que siga saliendo gente con ganas de hacer cosas y con empuje. Ahora el público no tiene interés por leer textos teóricos. Los libros que están intentando lanzar editoriales jóvenes como Midons o Glénat no tienen respuesta por parte de los distribuidores y, muy especialmente, de los exhibidores. Lo mismo les ocurre a los fanzines. El problema es que los libreros no están profesionalizados. No son auténticos libreros, son tenderos. En los 80 había más movimiento, y también más respeto por la teoría. No era sólo que Antonio Martín publicara algo como el Comics Fanzine dentro de las páginas de una revista de Planeta, sino que los mismos libreros impulsaban fanzines como Funnies o Tribulete. Ahora los libreros ni siquiera se molestan por tener a la venta un fanzine hasta que sale el número siguiente, se agota y no lo reponen.*" En estos momentos, Cuadrado se haya enfrascado en la preparación del *Atlas de la Cultura Popular*, una monumental obra en tres volúmenes que debería estar terminada en la Navidad del año 1999 y que recogerá referencias a la novela corta, la novela multigenérica, el utillaje, el telefilme, la mitología popular y todo lo referido a la cultura de masas española. Tras ella, le tocará el turno al *Diccionario del cine español*. Entre tanto, esperamos, irá intercalando oportunas actualizaciones de este imprescindible *Diccionario de uso de la historieta española*.

Santiago García

Ha muerto Martz-Schmidt

Los últimos meses están resultando particularmente luctuosos para la historieta española y, de manera muy especial, para la inolvidable Escuela Bruguera. Tras el fallecimiento de Raf en octubre del año pasado, ahora nos toca despedir a Gustavo Martz-Schmidt, genial creador de personajes como el Doctor Cataplasma o Deliranta Rococó. Martz-Schmidt murió el 5 de enero en Elche, víctima de un cáncer de pulmón.

Gustavo Martínez Gómez, pues ese era su nombre real, nació en Cartagena en 1922, y se inició como profesional de la historieta a finales de los años 40, en revistas como *Nicolás* o *Paseo Infantil*. También trabajó para el extranjero, aunque principalmente le recordamos por sus innumerables páginas para Bruguera, donde nos dejó, entre otras, *El Doctor Cataplasma* (1953), *Troglodito* (1957), *El profesor Tragacanto y su clase, que es de espanto* (1959), *El Sheriff Chiquito, que es todo un gallito* (1962), *Don Trilita* (1964) o *Doña Urraca en el Castillo Nosferatu* (1972). Tras la desaparición del gigante editorial, participó en la revista *Guail* de Grijalbo con una serie escrita por Francisco Pérez Navarro, *Cleopatra, reina de Egipto* (1986), y también se pudo disfrutar de su trabajo en *Rumbo Sur*, donde publicó *El Mago Oscuro* (1987).

Martz-Schmidt fue una figura de talento y perspectivas casi renacentistas. Junto a su ingente obra historietística, sus inquietudes artísticas le llevaron a trabajar en teatro (tareas de dirección artística, destacando como escenógrafo), carteles, restauración y las más diversas actividades creativas. Sirvan estas líneas de urgencia para señalar el óbito de uno de nuestros grandes maestros, al cual recordaremos de manera más extensa en nuestro próximo número. (*Véase la entrevista con Ibáñez en este mismo U para más información sobre Martz-Schmidt*).

Duelo de titanes

Ron Perelman y Carl Icahn continúan litigando por el control de Marvel

El año 1996 se despidió con un acontecimiento que sacudió los cimientos del mercado norteamericano: la otrora todopoderosa Marvel se declaró en bancarrota, suscitando todo tipo de especulaciones sobre el futuro de la compañía. Hoy, transcurrido ya un año desde entonces, esa es una incógnita aún por despejar.

Los prolegómenos

El origen del problema tiene nombre propio: Ron Perelman. Conocido tiburón financiero, Perelman poseía un 80 % de las acciones del grupo Marvel Entertainment -un conglomerado corporativo que aglutinaba las operaciones de Marvel Comics, Fleer/Skybox, Marvel Studios y la filial italiana Panini-, lo que le había dado un control casi absoluto de la compañía, permitiéndole una gestión completamente ajena a los mecanismos del mercado del tebeo que había desembocado en una importante deuda. Fiel a su agresiva sagacidad financiera, Perelman emprendió una maniobra que llevaría aún más allá su control del grupo Marvel: tras declarar la compañía en bancarrota, presentó un plan de reflote mediante la anexión de la rentable empresa de juguetes Toy Biz, posibilitada por la infusión de un capital de 365 millones de dólares que saldrían de otra de las empresas de su propiedad, el Andrews Group, con destino a la adquisición de nuevas acciones, a lo que se sumaría un préstamo por valor de otros 160 millones concedido por un consorcio bancario con el Chase Manhattan Bank a la cabeza. El plan parecía perfecto: Perelman se estaba vendiendo la compañía a sí mismo, al tiempo que la nueva emisión de acciones iría a parar a sus manos y devaluaría las ya existentes y los bonos pendientes sobre las mismas, reduciendo la participación externa, mientras que la Ley de Protección por Bancarrota lo protegería de los acreedores, incluídos los obligacionistas, que quedarían atados de pies y manos mientras él exprimía los últimos beneficios, quizá con la intención de vender los despojos al mejor postor.

Pero el plan de Perelman, que parecía un juggernaut imparable, no llegaría a consumarse.

Entra Carl Icahn

La campaña de Perelman para debilitar a Marvel y hacerla así vulnerable a su maniobra también favoreció indirectamente al que era su más directo rival, Carl Icahn, otro audaz inversor que le venía disputando el control de la compañía. Cuando, a mediados de diciembre, comenzaron a propagarse los primeros rumores sobre la bancarrota de Marvel, muchos obligacionistas vendieron apresuradamente sus bonos -pequeñas hipotecas emitidas sobre las acciones con un plazo pactado de ejecución-, que fueron a parar masivamente a manos de Icahn y de un grupo de inversores que lideraban la facción enfrentada a Perelman, incrementando su base de poder dentro de la empresa.

Así, aunque las primeras decisiones del Tribunal de Bancarrota favorecieron el plan de Perelman en detrimento del presentado por los obligacionistas, el 25 de febrero de 1997 la juez del Tribunal de Delaware Helen Balick daba la sorpresa al restituirles a estos el derecho a liquidar sus bonos. Dado que Marvel carecía del capital necesario para hacer frente a esa liquidación, el dictamen de Balick les estaba permitiendo en realidad a Icahn y los suyos apoderarse de las acciones de Perelman. Tras las forzosas negociaciones, Perelman tardó apenas dos semanas en hacer pública la cesión de la compañía al grupo de control de Icahn, que inmediatamente desechó el plan de reflote previsto y propuso el nombramiento de un nuevo comité directivo, amparándose en la acusación de connivencia por parte del anterior comité y el Chase Manhattan Bank para bloquear el nuevo plan. Marvel respondió entonces a la petición de los obligacionistas presentando una apelación ante el Tribunal de Delaware con la que consiguió la emisión de una orden temporal para paralizar la formación del nuevo comité.

Mientras tanto, aunque oficialmente fuera de juego, Perelman mantenía su alianza con el consorcio bancario, al que no le agradaba la perspectiva de un nuevo plan en el que no figurara la poderosa Toy Biz con su tranquilizador aporte de capital. Icahn, por su parte, se preparaba para la batalla del modo más efectivo posible: la venta de sus intereses en la RJR Nabisco le proporcionó un montante de cerca de mil millones de dólares con los que cubrirse las espaldas y financiar las operaciones de Marvel a la espera de una resolución.

El recrudecimiento de las hostilidades

Tras meses de nuevas disputas en el terreno legal y financiero, el comité de obligacionistas lograba en junio imponerse como mayoría en el Marvel Entertainment Group y reemplazar al comite directivo de Perelman con un nuevo comité constituído por nueve miembros, entre los que se encontraban el propio Icahn y, curiosamente, J. Winston Fowlkes III, cofundador de Voyager Communications y compañero de negocios del que fuera director editorial de Marvel, Jim Shooter. La primera decisión del nuevo comité fue nombrar presidente temporal de la compañía a Joseph Calamari, anterior dueño y vicepresidente de la misma. Consciente de la importancia capital de Toy Biz en el futuro de Marvel, el grupo de Icahn intentó además hacer valer sus supuestos derechos y reemplazar también al comité directivo del coloso juguetero, a lo que Toy Biz se

opuso, alegando que el cambio de manos de Marvel había reducido su participación de un 70 a menos de un 30 %, con lo que se abrió un nuevo campo de batalla.

Entre tanto, en los tribunales, el ambiente se iba caldeando; el plan de financiación propuesto por Icahn, basado en una oferta de suscripción preferente a los accionistas (la posibilidad de comprar nuevas acciones o bonos a un precio ventajoso antes de su salida al mercado) por valor de 365 millones de dólares -la misma cuantía que habría aportado Toy Biz con Perelman- se encontró con la oposición frontal del Chase Manhattan Bank, lo que le obligó a presentar un plan alternativo de financiación subsidiaria a través de la inyección, por parte de su compañía, la High River Limited Partnership, de 125 millones para nuevas operaciones, y otros 95 para la satisfacción de la deuda contraída con los bancos. Paradójicamente, el Chase Manhattan Bank se opuso también a esta propuesta, pues la liquidación de la deuda le haría perder poder de presión en futuras negociaciones.

Aunque la juez Ballick aprobó este segundo plan de Icahn, advirtió a los litigantes de que pusieran fin a su duelo personal y no abusaran de la Ley de Protección por Bancarrota.

La nueva solución: la fusión

La confrontación Toy Biz/Marvel, congelada temporalmente durante los meses de julio y agosto ante la perspectiva de una posible fusión de ambas compañías, se reanudó cuando tal idea fue abandonada al conocerse las cuantiosas pérdidas de Marvel -en especial las referidas a la rama editorial-, factor que impidió la aprobación del proyecto por parte del consorcio bancario. Pero el 8 de octubre se hacía público un nuevo intento de fusión, esta vez tras la previa negociación con los bancos, con la intención de presentarlo a la juez Balick: el plan contemplaba el pago en efectivo de 230 millones de dólares al consorcio, a lo que se añadiría un 40 % de acciones de la nueva compañía resultante; el stock restante se dividiría entre los accionistas de Toy Biz (otro 40 %) y una oferta de suscripción preferente a nuevos inversores (un 20 %). El trato dejaba fuera a los accionistas de Marvel, a los que tan sólo se les ofrecía la opción de compra de acciones de Toy Biz a un precio ligeramente por debajo del de mercado.

A juicio de los principales analistas financieros, la evidente contraposición de Toy Biz y Marvel se debía al temor de la primera de que la segunda pretendiese cancelar su contrato en exclusiva con la empresa juguetera.

El tiempo corría en contra de Marvel, que, incapaz de lograr la aprobación de un plan de financiación viable, veía cómo sus fondos se iban agotando, y ni siquiera los beneficios obtenidos con la venta de Panini podían disipar la amenaza de una solución extrema que, al principio, todos los observadores consideraban improbable, pero que ahora empezaba a perfilarse como inevitable: la atomización de sus propiedades para una posterior venta a facciones interesadas como los colosos mediáticos Fox o MCA/Universal, o incluso Jim Shooter, respaldado por el capital del magnate de la distribución Chuck Rozanski, dueño de Mile High Comics, quienes llegaron a establecer preliminares con el Chase Manhattan Bank.

Así las cosas, el grupo de Icahn se vio obligado a dar un nuevo paso adelante: a finales de octubre, destituyó a Avi Arad de su puesto de presidente de los Marvel Studios, alegando conflicto de intereses -Arad es uno de los principales accionistas de Toy Biz- e interpuso una demanda conjunta contra Perelman, el consorcio bancario encabezado por el Chase Manhattan Bank, los accionistas de Toy Biz Avi Arad e Isaac Perlmutter y el financiero Mark Dickstein, solicitando la restauración de la mayoría de Marvel en Toy Biz, la salida de la protección por bancarrota, y el pago de una indemnización por los daños ocasionados por la presunta negligencia del anterior comité directivo liderado por Perelman. Los responsables de Toy Biz, por su parte, emitieron un comunicado tachando la demanda de "acto desesperado" y "sin fundamento" y apoyando el nombramiento de un síndico neutral como única forma posible de resolver el litigio.

La llegada de noviembre trajo consigo el traspaso del caso al juez Roderick McKelvie, solicitado por Marvel ante la inminente jubilación de Balick, así como el anuncio por ambas partes de nuevos planes de integración en una sóla compañía que, en el caso de la propuesta de Marvel, ya tenía hasta nombre: Numarvelco. A la hora de cerrar este número, aún está pendiente el dictamen del Tribunal de Bancarrota sobre estos últimos planes y, por extensión, sobre el todavía incierto futuro de Marvel.

La noticia de la bancarrota de Marvel motivó la profusión de chistes alusivos en la prensa mostrando a personajes depauperados mendigando, como esta imagen de La Cosa dispuesta a "dar mamporros" a cambio de comida, obra de Hartz.

Jose María Méndez

(U el Hijo de Urich publicó en su nº 2, correspondiente a Enero de 1977, el texto "¡¿Marvel en bancarrota?!", detallando los inicios del conflicto)

Guiral en el laberinto

Una entrevista de Pepe Gálvez

Hablar de Laberinto es hablar del primer intento serio en muchos años de conseguir una línea editorial de producción española en nuestro mercado, un esfuerzo que todos los integrantes del mundillo del cómic español observan con el mayor interés, pues procede de la mayor editorial del gremio, Planeta-DeAgostini, hasta ahora limitada a la traslación de historietas extranjeras. Laberinto echó a andar en mayo de 1996, y desde entonces su actividad ha sido creciente. Con casi dos años de producción acumulada, Pepe Gálvez ha conversado con el editor de Laberinto, Toni Guiral, para descubrir si tan ansiado proyecto puede ser el salvavidas del cómic español, su lápida, o ninguna de las dos cosas.

T.G.- Antes que nada permíteme que meta una cuña y es que yo creo que todavía hay mucha gente en este mundillo que se olvida de que Laberinto es una línea editorial y no una colección, porque, por ejemplo, una serie como *Yinn* no tiene nada que ver con *Oropel*.

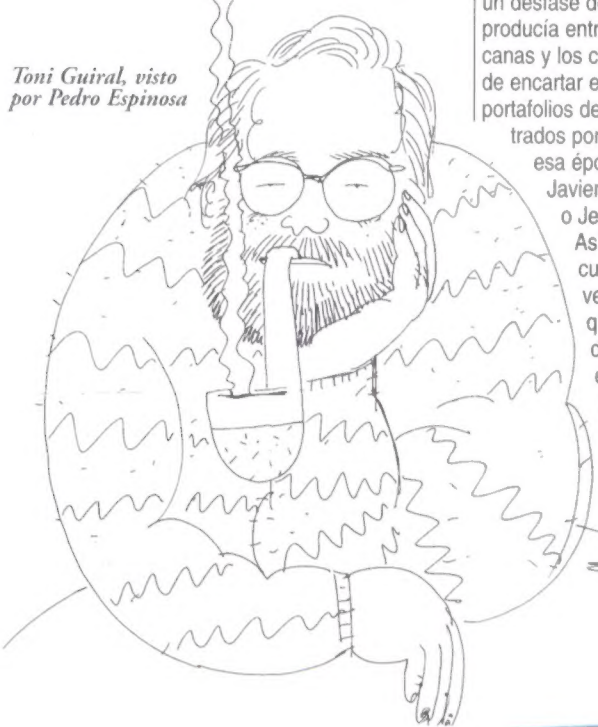
PG.- Podemos empezar por la ambición con que nace Laberinto. ¿Qué se quería cambiar y qué huecos en el panorama editorial se pensaba llenar con ese proyecto con el que tú apareces claramente identificado?

AG.- Hagamos un poco de historia. Desde 1983, año en que Forum empieza a publicar, Antonio Martín intentó desde el principio una producción española, pero ese deseo no fructificó por razones que desconozco, aunque imagino que sobre todo porque Marvel le ocupó todo su tiempo. No olvidemos que Forum en sus inicios eran dos o tres personas y punto. Pero a pesar de ello periódicamente publicaba páginas, tiras o chistes hechos aquí. De hecho, si se revisa la historia de Forum nos encontraríamos una serie de Marika Vila, chistes del Perich, historieta de Pere Olivé, páginas de gatos ilustrados por Sempere, Espinosa, Beroy, *Superioribus*, una serie paródica sobre superheroes de Jan... En los años 90 Sergi Gras, editor del material procedente de Marvel, para cubrir un desfase de ocho páginas que se producía entre las historietas americanas y los cuadernos de aquí, decide encartar en las páginas centrales portafolios de personajes Marvel ilustrados por autores de aquí. En esa época empiezan a publicar Javier Pulido, Angel Unzueta o Jesús Merino, por ejemplo. Así llegamos al año 95, cuando en vista del declive de las revistas y de que de hecho empieza a desaparecer el cómic español, al publicarse muy poco material hecho aquí, se cree llegado el momento de entrar en acción. La idea inicial es que cada editor, entonces había tres, pueda producir un tipo de serie cercano a su línea de publicación. Sin embargo, finalmente Antonio Martín decide, debido a que se me supone mayor experiencia en ese terreno, que sea yo el editor de la línea Laberinto.

El hueco que se quiere llenar es el de la edición de comics españoles en formato de comic book, en blanco y negro para abaratar costos, con autores generalmente jóvenes porque no se puede pagar mucho dinero de entrada y se pretende abarcar los géneros que funcionan comercialmente (super-heroes, policíaca, manga) dejando también un espacio al cómic de autor.

PG.-¿El hecho de que Planeta, que sólo se había dedicado a la distribución, pase también a producir, significó algún cambio en la estructura interna de trabajo como, por ejemplo, el incremento de medios humanos o técnicos?

AG.- No, y yo creo que aquí viene el



Toni Guiral, visto por Pedro Espinosa

problema, uno de los problemas entre comillas. En primer lugar, Comics Forum es, conviene no olvidarlo, sólo un departamento dentro de una editorial que se llama Planeta-DeAgostini, con un presupuesto y una infraestructura destinados a comprar derechos y editar comics producidos en otros países. Por ello, se debería inventar una infraestructura para producir y ahí me parece que vamos muy lentos, pues ese aparato organizativo se reduce a Antonio Martín, a los directores artísticos Pere Olivé y Jesús Gómez y a mí que soy el que más tiempo le dedica.

PG.- Por otra parte, yo sé que en Laberinto querías plasmar una idea de intervención de compromiso del editor con la obra.

AG.- Ahí es donde yo he intentado hacer algo distinto. Puedo estar equivocado, pero desde el año 77 hasta ahora un editor español cuando producía historietas lo que hacía era contactar con el autor o al contrario, y aquél trabajaba en su casa y entregaba sus páginas, éste era todo el contacto que tenía con el editor. Y lo que hacía el redactor editorial es estar atento para que las páginas se entregasen a tiempo de salir una vez al mes. Lo que he intentado es que haya un "editor", en este caso en su acepción anglosajona, que se refiere no al propietario sino al que profesionalmente tiene la responsabilidad de todo el proceso de edición. En esa perspectiva se ha buscado estar muy encima del producto, pedir cosas concretas, señalizar los géneros, leerse los argumentos y opinar sobre ellos para orientarlos según el criterio de un señor, que soy yo, que equivocado o no es el que debo emitir. Esto implica también seguir la evolución del guión y que el dibujante muestre sus páginas a lápiz y éstas no se dan por buenas hasta que complacen al director artístico, aunque en esta ocasión ese papel lo ejerzo también yo. Hay un cierto intervencionismo de la empresa y lo hay porque estamos realizando productos industriales.

PG.- O sea, que eso significa que el editor cuando lanza un producto al mercado debe hacer todo lo posible para asegurar su calidad ¿Pero hay capacidad en Forum para asegurar que ese compromiso se haga realidad?

AG.- Yo creo que en estos momentos no. Para que desde el principio yo pudiera estar realmente encima de los productos habría necesitado dedicar como mínimo el ciento por ciento de mi tiempo laboral, y eso no ha sido posible porque tengo otras responsabilidades en la editorial y tengo que repartirme. Afrontar un trabajo de creación exige concentración, y cuando yo digo que he estado encima, es cierto he leído guiones, he retocado guiones o he sugerido hacerlos, he hecho algún plot, he "montado" parejas de dibujante y guionista, pero creo que, mea culpa, no ha sido suficiente.

PG.- ¿Dejando a un lado esas limitaciones en la capacidad editorial, están nuestros autores capacitados para competir en el terreno comercial?

AG.- Yo creo que los dibujantes españoles han realizado un autoaprendizaje que los coloca en situación de poder competir. Los guionistas también pueden ser competitivos, pero necesitan más rodaje, un tiempo de práctica para aportar obras más y mejor estructuradas.

PG.- Pero ese aprendizaje autodidacta se realiza, en el caso de los guionistas, sobre las obras extranjeras comerciales que ahora se distribuyen aquí, mayoritariamente por Planeta. Y dado que esos productos tienen en general un nivel bajo, lo lógico es que los que los toman por modelo repitan sus errores.

AG.- De todas maneras podría parecer que los guionistas de Laberinto ofrecen productos flojos y los dibujantes son algo mejores. Y no creo que sea así, porque si lo creyera no hubiera aprobado los guiones. Lo que sí tengo claro es que un dibujante cuenta con un período de formación previo y no es éste el caso de los guionistas. Muchos de ellos empiezan a trabajar como tales en Laberinto y, ojo, no con historietas de ocho páginas, sino de 96 ó de 48, lo que aumenta la dificultad. Hace unos años, dibujantes y guionistas tenían la opción de aprender trabajando para agencias, luego podían publicar historietas cortas en revistas para seguir evolucionando. Ahora no, el comic book deja a una o dos personas solas ante el peligro con la responsabilidad de hacer una obra densa con alta calidad, y eso es muy difícil y muy duro. Si comparamos los productos que han salido en Laberinto con otros productos que, por ejemplo, edita Planeta DeAgostini, no creo que sean peores ni mucho menos.

PG.- Quizás es que en este mercado tan pequeño y tan dependiente del exterior, el crítico acepta, o aceptamos, que lo que viene de fuera no es bueno pero exige, o exigimos, que lo que se produce tenga una cierta calidad. Pero por otro lado parece que para ampliar ese mercado y para atraer a un lector adulto más exigente hace falta un tipo de obras más arriesgadas.

AG.- Ése es otro tipo de problema, estamos hablando de

cosas distintas. En primer lugar, Planeta-DeAgostini editando Laberinto en un sentido comercial del término sólo puede pensar en llegar a los lectores del comic book que más vende, que es *La Patrulla-X*, porque son los que hay ahora mismo. Luego, si Planeta-DeAgostini quisiera llegar a un público adulto y distinto, tiene que hacer otras cosas que ya están pensadas y que se están dando pasos para hacerlo. Primero hay que encontrar otro sistema de comercialización de esos productos que está claro que no funcionan en comic book, porque el lector habitual de este formato espera o desea ver ciertas cosas, y si encuentra otras distintas no las acepta. Habría que optar por el formato de libro y además por distribuirlos en librerías generales y especializadas, y no en quioscos.

PG.- Situamos a Laberinto en el marco de una apuesta de carácter comercial. Ahora bien, ¿lo comercial se circunscribe únicamente a los superhéroes y al manga o puede abrirse a una narración de género de tipo europeo?

AG.- Puede haberla, aunque fíjate que si nos ponemos serios sólo hemos publicado dos series de superhéroes: *Iberia Inc.* y *Jaque Mate*. Nunca ha habido la pretensión descarada de centrarnos en los superhéroes, porque en primer lugar a estas alturas es muy difícil hacer un producto digno con esa temática, aunque las dos obras que acabo de mencionar lo han conseguido. En segundo lugar, yo no creo que haya que quedarse en este subgénero, dicho sin tono peyorativo, sino que hay que ir a buscar otros géneros como lo hace el cómic europeo. Pero, ojo, hay que tener en cuenta que la mayoría de autores que están publicando en Laberinto tienen una cultura historietística que es más de comic book americano que de tebeo europeo .

PG.- Esto último que apuntas insiste en que la formación previa de nuestros autores es autodidacta e insuficiente y por ello ¿no debería haber de cara a ellos un planteamiento editorial a largo plazo que asumiera un periodo inicial de ventas más flojas y de pérdidas con vistas a facilitar un aprendizaje necesario si se quiere incrementar el capital creativo?

AG.- Pero eso, mínimamente, ya existe en Planeta-DeAgostini. Yo creo que se ha conseguido que las personas que están más encima de los productos sean conscientes de que ésta es una apuesta a medio y largo plazo. Lo que ocurre también es que por otro lado lo que la empresa quiere es por supuesto una rentabilidad inmediata. Entonces hay que buscar un equilibrio entre esos objetivos, dar un plazo y valorar las ventas teniendo siempre presente que estamos lanzando al mercado productos nuevos y que nacen sin ningún arropamiento de publicaciones previas.

PG.- Me temo que me estás hablando de un equilibrio muy inestable, sobre el que influyen la presión de la rentabilidad inmediata, la insuficiencia de medios humanos y un mercado muy precario, por lo que es muy difícil que se den resultados inmediatos.

AG.- Es muy difícil, pero sí los ha dado en pequeñas dosis. Ya hay algunas series que han sobrepasado los mínimos de venta para que sean rentables, y otras muchas colecciones que sin llegar a esos mínimos se han acercado bastante. Valorando objetivamente no podemos hablar ni de fracaso ni de éxito arrollador, sino de que se han cumplido unas expectativas mínimas. Y lo que hay que hacer es llegar a cada vez más lectores dentro del ámbito del comic book.

PG.- ¿Después de este tiempo de experiencia, hacia donde pensáis orientar la continuidad de Laberinto, en qué aspectos creéis que habrá que insistir más?

AG.- Yo creo que ya se ha hecho una reflexión con datos de ventas encima de la mesa y lo que está claro es que hay que seguir apoyando las series que han cumplido los mínimos, como *Desafío* o *Iberia Inc.*, que han de tener una segunda y una tercera opción. Y otra cosa muy importante es seguir potenciando los autores con los que has empezado a trabajar, porque esos autores empiezan a ser familiares para el lector y porque tanto ellos como la editorial tienen que recoger los frutos de su evolución. Claro que eso quiere decir también que aunque no es imposible, sí será cada vez más difícil que se integre al grupo gente nueva.

PG.- Quisiera apuntar otro déficit de Laberinto, sobre todo si lo comparamos con lo que sucede en mercados como el francés y el japonés, y es el de que los argumentos son bastante ajenos a nuestra realidad y nuestra cultura.

AG.- Mira, es cierto que el mercado francés sí ha tratado argumentalmente su entorno, pero ahora lo están haciendo cada vez menos. Si coges un catálogo como el de Delcourt te darás cuenta de que los comics que responden a esa realidad prácticamente no existen, y abundan los de fantasía y ciencia-ficción. Por otra parte, Japón es un caso que no tiene nada que ver con nosotros, porque ha habido un uso y costumbre desde el principio de hacerlo así, mientras que aquí no tenemos esa cultura y yo iría aún mas lejos: ¿en realidad cuál es nuestra tradición de historieta, sino el humor? La línea de historieta realista terminó en los sesenta con la desaparición de los formatos a la italiana, y luego se renovó en los ochenta con lo que podía aportar *El Víbora*, con estilos gráficos no realistas, y otras revistas como *Cimoc* u otras que generalmente publicaban obras de

género. Y aquí volvería al tema de que, nos guste o no, las raíces de los autores que ahora están publicando están el cómic americano. Claro que hay también diversas formas de enfocar los géneros, como *Iberia Inc.*, que no sólo es una de las pocas series de superhéroes, sino que además está enraizada en la cultura española, mientras que *Anibal Gris* es una obra europea aunque de ciencia-ficción. No lo sé, es muy complejo, pero pensemos que de alguna manera estamos fabricando ahora entre todos una nueva forma de entender la historieta.

PG.- Una de las ventajas que puede tener el producir este tipo de comics de género es su validez internacional, o sea, su posible distribución en otros mercados, lo que por otra parte incrementaría su rentabilidad y ayudaría a consolidar la línea. ¿Cómo os habéis planteado esta posibilidad?

AG.- Precisamente una de las bases argumentales de la línea Laberinto es la importancia que puede llegar a tener la venta de derechos a otros países, yo creo que esto es posible, aunque no fácil, por los niveles de calidad que tienen y comparando con lo que se produce fuera. Por otro lado hay que constatar que con la apertura del mercado latinoamericano estamos entrando en otra dinámica que hoy por hoy sólo estamos empezando a conocer. Ya se han empezado a distribuir algunas series en países como Argentina y habrá que ver como funcionan ahí, en toda Sudamérica y en Méjico.

PG.- Claro que si tienes que conquistar un mercado, tienes que hacerlo no sólo parecido a lo que ya tiene, sino mejor. Ese grado de originalidad es un esfuerzo que se exige tanto a la línea editorial como a los autores, por lo que estos tendrán que tener también un estímulo, o sea mejores precios por página.

A.G.- Sobre esto quiero decir que ahora se está pagando en Laberinto de 6.000 a 7.000 pesetas por página y se están vendiendo pongamos 2.000 ó 3.000 ejemplares. Ha habido críticas del tipo de "Hace diez años en Norma por una página en blanco y negro pagaban 10.000 pesetas". Pero esa historieta se publicaba en *Cimoc*, que vendía 25.000 ejemplares. Hay una cosa que se llama la ley de la oferta y la demanda que esta ahí y que nos impone sus reglas, así, si tu puedes llegar a vender 10.000 ejemplares, puedes llegar a cobrar 10.000 pesetas la página, pero si vendes 2.000 ó 3.000, los precios han de ser más bajos.

PG.- Pero esa situación se habrá de romper por algún lado, porque el autor que realiza un comic book cobrando 6.000 la página hará uno o dos más, pero luego se dedicará a otras actividades, creativas o no, mas rentables.

AG.- Sí, soy consciente de que ése es uno de los principales problemas, porque o bien los autores viven en casa de sus padres, o tienen otras expectativas de ingresos y van haciendo. Lo difícil aquí será crear profesionales en el estricto sentido de la palabra, o sea, gente que viva de su trabajo en la historieta. Ahora Laberinto no puede garantizar eso, pero es que no lo puede garantizar nadie.

PG.- Entonces, quizás la salida sea que nos invadan o que nos integremos totalmente en el mercado internacional.

AG.- Es que yo creo que ahora sólo hay un mercado, aunque con varios idiomas. Por eso tengo muy claro, y así lo he planteado en la editorial, que hay que tener producción propia y que ésta sea lo mejor posible, porque cuando el producto es de un autor nacional y por lo tanto lo comercializa una editorial de aquí, si las cosas funcionan pueden ir muy bien para todos. Nadie nos asegura que no pase que a alguna editorial norteamericana se le ocurra pensar que como ya tiene hispanos en su país, puede traducir sus obras allí, imprimirlas en E.E.U.U. en castellano y distribuirlas desde allí a todo el mundo. Algo parecido podría ocurrir en Japón, aunque sea mucho mas difícil. Por eso opino que no podemos depender de los éxitos de comics producidos en otros países, sino que debemos buscar éxitos producidos aquí, y para ello no hay más remedio que arriesgarse y sacar series nuestras.

PG.- Pero también puede pasar que si no se trabaja a largo plazo, Laberinto sirva sólo para promocionar autores que más tarde irán a editoriales de fuera.

AG.- Eso ya se da ahora, y puede ser un problema grave porque eso nos obligaría a ir renovando continuamente a los autores, básicamente a los dibujantes.

PG.- ¿Qué número de ejemplares debe vender una serie de Laberinto para ser rentable?

AG.- Para ser rentable de verdad debería vender más de 4.000 ejemplares.

PG.- ¿Y para pagar bien a un autor?

AG.- Más de 6.000 para empezar a pagar más, no para pagar bien.

PG.- ¿Y para pagar bien qué serían, unos diez mil ejemplares?

AG.- Sí, pero aún contando con la potencialidad del mercado latinoamericano, ésa es una cifra muy ambiciosa. Lo que sí ayudaría sería, como hemos comentado antes, la venta de derechos en otros países.

PG.- Y a pesar de todos estos problemas, parece que habéis recibido y continuáis recibiendo propuestas de series. ¿No será que en este país hay más gente que quiere publicar que no que quiere leer comics?

AG.- Yo es que me estoy encontrando con la tentación de pensar que la mayoría de los lectores de Laberinto lo son porque quieren ser autores de Laberinto, lo que no me deja de producir desazón, más que nada porque no lo entiendo. Si existe gente que va al cine sin desear ser director de cine o lee libros sin desear ser escritor, debería haber gente que leyera tebeos sin necesidad de sentir la pulsión de convertirse en autor de comics

CAMALEÓN EDICIONES
advierte que

B'

contiene alta dosis de:

Serie bimestral de 6 números (si el cuerpo aguanta) a la venta en mayo.

el primo americano

ray mescallado

SUPERHÉROES.

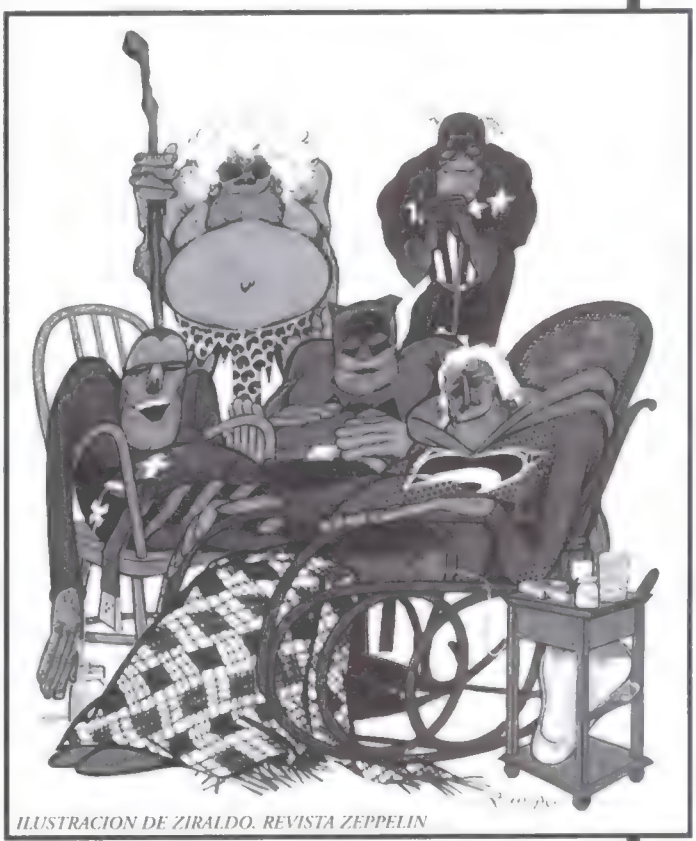
2ª PARTE

Cuando escribí la última columna, tenía una razón para dejar abierto el interrogante de si los superhéroes eran buenos o malos para el cómic americano: no estaba seguro. Con eso no quiero decir que esperase llegar a una conclusión sólida y objetiva; más bien, no estaba seguro de qué postura sentiría que estaba "justificado" adoptar. Por una parte, todavía me encantan los superhéroes y disfruto leyendo cada semana nuevas fantasías de poder en traje de mallas. Sin embargo, el estado de la industria está tan claramente en declive y el mercado está tan claramente saturado con comics de superhéroes asquerosos (con comics "eróticos" de chicas malas asquerosos ocupando la segunda posición), que uno no puede evitar preguntarse qué impacto ha tenido sobre el estado actual de las cosas tan duradera obsesión con este único género.

Leer el inserto de 32 páginas sobre "La crisis del comic book" en el *Comics Journal* de octubre de 1997 me dejó mejor informado, pero aún inseguro de la respuesta. De interés particular fue el debate entre el guionista Kurt Busiek y el editor del *Journal* Gary Groth (la posición de cada uno de ellos debería ser obvia para aquellos que siguen la industria), y la apasionada historia del mercado directo que hacía Robert Beerbohm. Lo más intrigante, sin embargo, era la admisión por parte de la mayoría de los expertos de que los superhéroes son el único género que puede garantizar que los lectores actuales seguirán comprando comics... pero que el género no ha traído y no puede traer nuevos públicos necesarios para revitalizar la industria.

En última instancia, el superhéroe es un síntoma y no la enfermedad. Indudablemente, la industria padece problemas que pueden ser ejemplificados por el género, pero que de ninguna manera se originan en él. El peor problema de la industria del cómic americano es que no sabe cómo gestionar su etiqueta de objeto juvenil, una etiqueta parcialmente creada por el público, pero también auto-impuesta en alto grado. Los superhéroes ponen de manifiesto esto, pero los interrogantes tienen un alcance mayor. ¿Es el cómic ya un medio maduro? ¿Ha perdido parte de su vitalidad al madurar? ¿Qué es lo que hace atractivos a los comics, su potencial como un medio expresivo "igual a cualquier otro", la nostalgia de lo que leíamos siendo críos, su categoría de auténticos marginados como "cultura basura"? ¿Cuáles son las consecuencias de cada una de estas posiciones? Los superhéroes cristalizan los temas en relación a sí mismos, pero a menudo oscurecen esa perspectiva más amplia.

A cambio, esto nos lleva a nuevos interrogantes. ¿Dirigimos los comics al público fanático de mayor edad? ¿Intentamos construir una nueva generación de lectores dirigiendo los tebeos a los críos? ¿Intentamos crear comics de otros géneros para atraer a los lectores menos implicados e incluso a los civiles? Bueno, pues sí, sí y sí. Pero estos tres mandatos distintos a menudo se confunden y



ILUSTRACION DE ZIRALDO. REVISTA ZEPPELIN

muchos comics, no sólo de superhéroes, acaban no satisfaciendo a ninguno de estos públicos. Por supuesto, los colores brillantes, "la zafia fisicalidad del garrotazo y tentetieso" (una frase que Groth emplea) y la moralidad fácil de los comics de superhéroes los convierten en objetivo fácil para los críticos, pero también epitomizan lo que hace que las narrativas visuales sean tan irresistibles para muchas personas.

Aunque las fronteras rígidas entre el público pro-superhéroes y el público no superheroico se han erosionado a lo largo de los años, los prejuicios todavía pueden detectarse y sólo sirven para confundir los temas a discutir. Se ha convertido en un tópico que por cada diez comics malos de superhéroes -y desastres a la vuelta de la esquina como las inminentes historias de "Crisis de identidad" y Año Uno planeadas para Spider-Man- habrá un *Stormwatch* o un *Astro City* o un *Capitán América* (el de Waid y Garney, no el de Liefeld o Robinson). Así que, ¿cómo deberíamos reaccionar? ¿Nos limitamos a citar la ley de Sturgeon como un hecho irrevocable, despotricamos de toda la porquería que hay, promocionamos el material bueno cuando encontramos a alguien que nos hace caso? De nuevo, he de decir que no estoy seguro. Pero la postura que algunas personas eligen -ignorar los comics de superhéroes por completo- me parece una forma de pensar poco realista y limitativa, y es otra muestra de lo mal que está la industria.

En última instancia, parece absurdo condenar o alabar un género específico. Los superhéroes son necesarios para la industria y contribuyen positivamente al medio. Sin embargo, llegan hasta donde llegan, y la *sobredependencia* del género, ya sea para exprimirle el jugo o como cabeza de turco, ha dificultado el progreso del medio. ¿Hacia dónde debemos mirar, entonces, en nuestra búsqueda de un antídoto contra la crisis? La respuesta tendrá que esperar a la próxima ocasión. Y sí, desde ahora ya sé qué va a ser lo que voy a decir

el gallinero

kurtzman ilumina a auster

"Cuando tenía diez años, tropecé con un número de la revista Mad en una tienda de golosinas en Irvington, Nueva Jersey, y recuerdo el placer intenso, casi pasmoso que sentí leyendo esas páginas. Me enseñaron que tenía almas gemelas en este mundo, que otros ya habían quitado la llave de las puertas que yo mismo pretendía abrir."
Extraído de *Mand to Monde* (1987), de Paul Auster.

os lo veníamos diciendo

***"Lo primero que tenemos que hacer es hacer mejores comics. Antes de intentar cambiar la opinión de nadie, tenemos que dejar de darles la razón."* Frank Miller contestando a la pregunta de si es posible mejorar el bajo concepto que el público en general tiene de los comics. *Feature* Vol. 3, nº3, Otoño de 1987.**

¡viva!

"Por el contrario, no resulta indiferente saber que Hergé fue invitado una vez de improviso en su propiedad de Céroux-Mousty, por la banda musical y que, después de una ronda general de cerveza Vieux-Temps y de un interminable discurso, alguien levantó su vaso gritando "¡Viva Spirou!" sin que nadie reaccionara." **Extraído de la biografía *Hergé* (1997), de Pierre Assouline.**

rinoplastia reveladora

"En esa línea un poco paranoico-crítica, yo puedo llegar a fechar épocas de Ibáñez por las variaciones en las narices de Mortadelo. Las narices de los 50 son mucho más afiladas que las de los 60, por ejemplo, del mismo modo que esas primeras historietas son mucho más crueles y más absurdas. Cuando la napia de Mortadelo se redondea, todo se acerca mucho más a la realidad: entran en la T. I. A, tienen jefes, secretarias. Un cambio de nariz puede ser muy importante." **Marcos Ordóñez en *La bestia anda suelta*, nº 12 de la colección Biblioteca del Dr. Vértigo. Ediciones Glénat.**

rumiko se conforma con poco

- Una de las noticias del año pasado era que había vendido un total acumulativo de 100 millones de tankoubons [tomos recopilatorios]. ¿Cómo se siente ante eso?

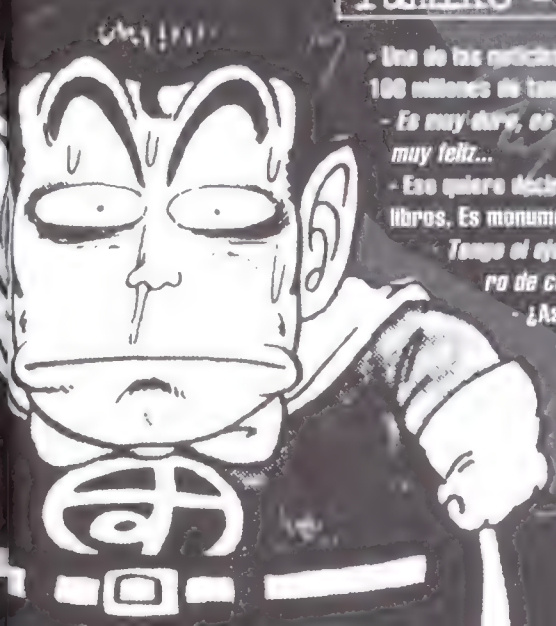
- Es muy duro, es el resultado de mucho años de trabajo. Pero realmente estoy muy feliz...

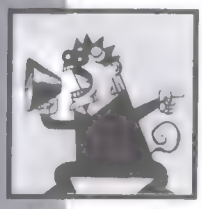
- Eso quiere decir que cada persona de Japón tiene una copia de alguno de sus libros. Es monumental.

- Tengo el ejemplo de Mitsuri Adachi (el primer artista que vendió ese número de copias). Siempre puedo mirar lo que hace y seguir sus pasos.

- ¿Así que la próxima meta son los doscientos millones de copias?

- Doscientos millones de copias puede ser demasiado. Recientemente me he dado cuenta de lo duro que es hacer ciento cincuenta millones de copias. **Entrevista con Rumiko Takahashi en *Manga especial 2* (noviembre 1997).**

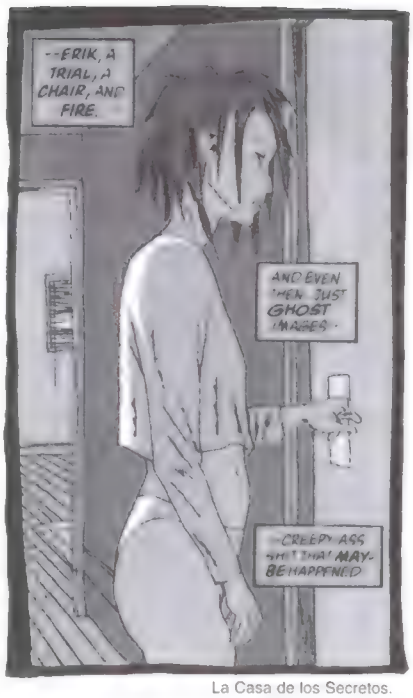




David Muñoz

Teddy KRISTIANSEN

El dibujante danés Teddy Kristiansen (1964) debutó en el mundo del comic en 1986 con una historia corta que se publicó en una revista de comics danesa. De formación casi totalmente autodidacta (aunque resulte difícil creerlo viendo el pasmoso dominio que demuestra en sus páginas de las mas variadas técnicas pictóricas, sólo asistió a clases de dibujo y pintura durante medio año en su época de estudiante) Kristiansen se dedicaba primordialmente a trabajar como ilustrador, colorista y dibujante de fondos para películas de dibujos animados, cuando en 1990 aceptó el encargo de ilustrar *Superman y la bomba de la paz*, la primera historia de Superman dibujada fuera de Estados Unidos con el permiso de DC (un año después fue editada por Zinco y ahora podéis encontrarla por 200 ptas. en cualquier librería de saldos). Trabajando sobre un divertido guión de Niels Sondergaad, el traductor danés de los comics de Superman, Kristiansen hizo un trabajo más que aceptable en el que suplía sus limitaciones de dibujante primerizo con un desinhibido entintado a



La Casa de los Secretos.

golpe de pincel, inaudito hasta entonces en una aventura del hombre de acero, y una planificación de página medida y rigurosa, muy influida por Frank Miller.

Pero es en 1992 cuando Kristiansen comienza a trabajar de forma directa para el mercado americano, dibujando junto a otro dibujante danés, el excelente Peter Snejbjerg, la segunda miniserie de Tarzan que publicó la editorial Malibu: *Love, lies and the lost city*, escrita por Henning Kure. Una acertada puesta al día de los personajes creados por Edgar Rice Burroughs por la que Teddy fue

showcase

nominado a un premio Eisner. Además, fue precisamente tras colaborar con Matt Wagner en dicha serie (el creador de Grendel fue el encargado de escribir la historia de complemento que Kristiansen dibujó en solitario en el primer número de la serie) cuando Kristiansen recibió el encargo que le abriría definitivamente las puertas del mercado americano: pintar para Dark Horse la miniserie de seis números *Grendel: Four Devils, One Hell*, escrita por el ahora popular guionista de *Starman*, el inglés James Robinson. Un impresionante y minucioso trabajo que le llevó nada menos que dos años (la miniserie tenía un total de 148 páginas a todo color) que afortunadamente fue editado en español por Planeta en un solo tomo. Lastima que el guión de Robinson no estuviera a la altura de las circunstancias.

A partir de entonces, Kristiansen pasó a ser una presencia habitual en la publicaciones de DC comics (aunque sigue trabajando desde su estudio en Copenhague, el Pingligt Selskab, algo así como "compañía embarazosa"), donde ha ilustrado los prólogos de la miniserie *Witchcraft*, de nuevo con guión de Robinson, la historieta en dos partes *The Secret Origin of Scarface*, escrita por Alan Grant Y John Wagner y publicada en los números 8 y 9 de la antología Showcase´94 (uno de sus mejores trabajos pero también uno de los menos conocidos), el álbum de 1995 *Sandman Midnight Theatre*, que reunía al Sandman enmascarado de los años 30 con el Sandman posmoderno de los 90 en una aventura algo desangelada escrita por Wagner y Neil Gaiman, y, ya más recientemente, el número 64 de *Sandman* (un apresurado trabajo de batalla que no está a la altura de su talento como ilustrador)y parte de la miniserie Vertigo de 1997 *Mythos*, un indigerible pastiche mítico/fantástico/grunge escrito por John Ray Nieber que Kristiansen ilustró junto a Gary Amaro, Dean Ormstom y Snejbjerg.

En Octubre de 1996 se publicó el primer número del proyecto en el que sigue trabajando el danés en estos momentos, *House of secrets*, la primera serie regular que ha ilustrado (y cocreado) Kristiansen para la línea Vertigo. Un aburridísimo y pretencioso culebrón de corte fantástico escrito por Steve Seagle y protagonizado por una pandilla de descerebrados veintañeros y su casa encantada que, sorprendentemente, se ha convertido (junto a *Preacher*)en uno de los pocos éxitos comerciales de Vertigo tras el cierre de *Sandman*. Pero, para desdicha de todos sus fans (y más teniendo en cuenta el precio al que está editando Norma la serie en castellano), *House of Secrets* es también el tebeo que demuestra bien a las claras el gigantesco dibujante de historietas en el que se ha convertido Kristiansen, una delicia gráfica resuelta con un talento apabullante, en el que las evidentes influencias de pintores como Munch, Egon Schiele, Gustav Klimt o Max Beckman y dibujantes como Kent Williams o Dave McKean siguen estando presentes pero han dado paso a una estilo infinitamente más legible y narrativo, más cercano a la claridad expositiva de magníficos dibujantes europeos como Nicolas De Crecy, Blutch, Baru o la pareja Dupuy/Berberian.

Ahora solo cabe esperar que, en el futuro, el buen hacer de Kristiansen se ponga al servicio de proyectos con algo más de interés. Mientras tanto, resulta interesante comprobar como, mes a mes, Teddy confirma una y otra vez que, pese a sus guionistas, es uno de los mejores historietistas que hay trabajando en estos momentos para el mercado U.S.A

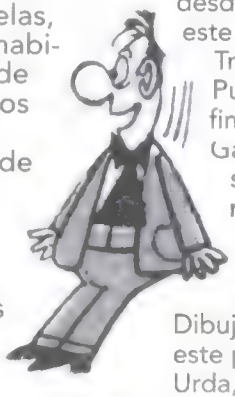
Tarzan.Love, lies and the lost city

UNA CRONOLOGÍA DE LA EDITORIAL

BRUGUERA

por Alfons Moliné

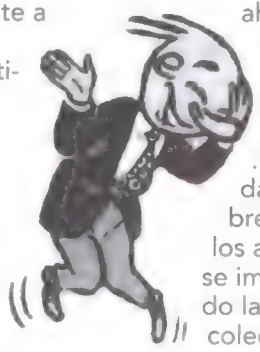
A continuación se presenta una cronología detallando los principales acontecimientos (aparición de revistas o cuadernos, debut de personajes o autores clave de la casa, etc.) desarrollados a lo largo de la historia de Editorial Bruguera, desde el nacimiento de Pulgarcito hasta el cierre de la empresa. Para evitar el que la presente cronología resulte excesivamente exhaustiva, se ha prescindido de citar títulos de existencia breve, publicaciones no relacionadas con el cómic (libros de bolsillo, cuentos, fotonovelas, etc.) ... Como es habitual en este tipo de trabajos destinados a recopilar datos, estamos seguros de que más de un "gazapo" se nos habrá colado involuntariamente, por lo cual nos disculpamos de antemano.



1921

• En junio de dicho año, la editorial El Gato Negro, fundada por Juan Bruguera Teixidó, y hasta entonces dedicada primordialmente a la edición de novelas y folletines por entregas, lanza el nº 1 de Pulgarcito, semanario subtitulado "Periódicon infantil de cuentos, historietas, aventuras, entretenimientos, etc.", siguiendo la línea implantada por TBO desde la creación de este último en 1917.

Tras el éxito inicial de Pulgarcito. y hasta finales de los 30, El Gato Negro irá sacando diversas revistas infantiles: La Alegría Infantil, La Pandilla, Bobín, Crispín, AEI, etc. Dibujantes habituales de este período serán: Urda, Niel, Donaz, Vinaixa, Salvador Mestres, Moreno, etc.



1939

• Tras concluir la Guerra Civil, El Gato Negro, ahora rebautizada Editorial Bruguera, reanuda sus actividades con un intento de relanzar Pulgarcito que quedaría truncado en breve. A lo largo de los años 40, Bruguera se implanta en el mercado lanzando varias colecciones de cuadernos de aventuras.

1947

• Se inicia la reaparición definitiva de Pulgarcito - tras otra etapa efímera iniciada en 1944- con los autores y personajes que inaugurarán la "Edad de Oro" de dicho título y constituirán el núcleo básico de la llamada "Escuela Bruguera": Carpanta y Zipi y Zape de Escobar; El repórter Tribulete y Don Furcio Buscabollos de Cifré; Don Pío y Gordito

Relleno de Peñarroya; Doña Urraca de Jorge; El loco Carioco de Conti; Las hermanas Gilda y Heliodoro Hipotenuso de Vázquez; El inspector Dan de Giner; Silver Roy de Bosch Penalva...

1948

• Aparece El Campeón, revista con la misma fórmula y colaboradores que en Pulgarcito, destacando de entre sus series Doctor Niebla, de F. Hidalgo.

1949

• En abril se lanza Super Pulgarcito, publicación mensual con los mismos personajes que en Pulgarcito, pero en historietas más largas.

• Aparece Magos del Lápiz, serie de cuadernos dedicados monográficamente a un personaje de la casa, a la que se añadirá al año siguiente Magos de la Risa.

1951

• En mayo sale el nº 1 de El DDT contra las penas (luego, sencillamente El DDT), intento de crear una publicación enfocada a un público más adulto.

• G. Iranzo crea El Cachorro en forma de cuaderno de aventuras.

1956

• En junio nace El Capitán Trueno, escrito por V. Mora (con el seudónimo de Víctor Alcázar) e ilustrado inicialmente por Ambrós, como cuaderno de aventuras.

1957

• Aparece el semanario Tíovivo, editado autónomamente por un grupo de dibujantes que se habían escindido de Bruguera (Escobar, Cifré, Conti, Peñarroya y Giner); la aventura no tendrá éxito económicamente y Tíovivo será absorbido por Bruguera tres años después.

• Como consecuencia de la escisión citada, las publicaciones Bruguera acogen una incorporación masiva de nuevos dibujantes (Ibáñez, Raf, Segura, Nené Estivill, etc.).

1958

• Aparece Can Can, semanario de humor para adultos.

• En enero, F. Ibáñez publica en Pulgarcito la primera entrega de Mortadelo y Filemón.

• Aparece Sissi, semanario dedicado al público femenino.

• El Jabato es creado, en forma de cuaderno, por V. Mora como guionista y F. Darnís como dibujante inicial.

1960

• Aparece El Capitán Trueno Extra, revista de varias series, dedicada primordialmente al personaje de Mora y Ambrós.

• El Campeón conoce su 2ª época, siguiendo inicialmente la fórmula habitual de los tebeos de humor de la casa, para pasar a especializarse seguidamente, con poco éxito, en historietas de tema deportivo.

• Aparece El Cosaco Verde, serie de cuadernos con guión de V. Mora y dibujos de Fernando Costa.

1961

• En marzo se inicia la 2ª época de Tíovivo.

1962

• También El Jabato obtiene revista propia, El Jabato Extra.

1963

• Aparece Tele Color, revista dedicada básicamente a adaptaciones de personajes televisivos.

1965

• En abril se lanza Din Dan, también centrada en su 1ª época en las adaptaciones televisivas.

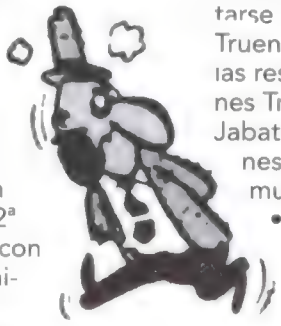
1966

• A partir de mayo, la mayoría de las publicaciones Bruguera pasan a imprimirse mitad a todo

color, mitad en bicolor.

1967

• En julio, DDT -ahora ya sin el artículo- inicia una nueva etapa, como revista juvenil; a finales del mismo año, se incorpora Astérix a sus páginas, iniciando la inclusión habitual del material procedente de la editorial francesa Dargaud en los tebeos de la casa.



1968

• En febrero, Din Dan inicia su 2ª época, ahora con contenido similar al de las demás revistas Bruguera.

• Aparece Bravo, semanario de aventuras que intenta apostar por un contenido de mayor calidad, tanto nacional (Galax el cosmonauta, de V. Mora y F. Fuentes Man; Topolino de Alfons Figueras) como importado (Blueberry, Michel Tanguy, Aquiles Talón).

• Con la colección Pilote, Bruguera inicia la edición de álbumes de tapa dura, dedicados a Astérix y otros personajes del fondo Dargaud.

1969

• En enero aparece Gran Pulgarcito, otro intento de lanzar una publicación más "europea" y de calidad, para muchos la mejor de todas las revistas editadas por Bruguera. En sus páginas se alterna el material de cosecha propia (Ibáñez con las primeras aventuras de "continuará" de Mortadelo y Filemón, Vázquez, Raf, Segura, Figueras...) y el francés de Dargaud.

• Comienzan a reeditarse El Capitán Trueno y El Jabato en las respectivas colecciones Trueno Color y Jabato Color, en versiones remontadas y mutiladas.

• Aparece la colección de álbumes en tapa dura Ases del Humor, dedicada básicamente a recopilar las aventuras de Mortadelo y Filemón.

• Aparece la colección en historieta de clásicos de la literatura, dedicada a las adaptaciones en historieta de clásicos de la literatura, previamente serializadas en los semanarios de la casa, a cargo de diversos guionistas y dibujantes.

1970

• En junio aparece Lily, semanario para chicas. Su contenido combina el material de la casa con material extranjero predominantemente de la editorial inglesa IPC.

• En octubre aparece Super Pulgarcito, sin relación con el título homónimo de veinte años atrás. Su lanzamiento se verá sucedido de una multiplicación de otros "Supers" (Super Mortadelo, Super Tíovivo, etc.) y de extraordinarios (de primavera, verano, almanaques, etc.).

• En noviembre nace Mortadelo, semanario con contenido similar al del poco antes desaparecido Gran Pulgarcito. Centrándose en el éxito de la serie de Ibáñez, destaca en sus páginas la creación de V. Mora y Ambrós El Corsario de Hierro.

1971

• Se crea la Colección Olé, destinada a recopilar en álbumes de tapa blanda las historietas de los principales personajes de la editorial.

• La revista Pulgarcito celebra su 50° aniversario.

1972

• En julio aparece Zipi y Zape, semanario dedicado a los lectores más jóvenes. El material importado -básicamente, inglés de IPC- predomina en esta revista sobre el español, que incluye, por supuesto, a los revoltosos gemelos creados por Escobar.

1973

• Comienza a aparecer, en los diversos tebeos de la casa, material belga procedente de Editions du Lombard.

1975

• Avalancha de nuevas publicaciones, la mayoría de corta vida: Mini Pulgarcito, Mini Tío Vivo, Sacarino, Cole Cole (para público preescolar), etc.

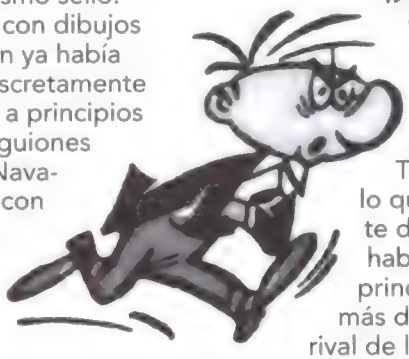
1977

• A finales de ese año, primer intento de publicar comic books con la línea Comics Bruguera, iniciada con la adaptación Marvel de La Guerra de las Galaxias.

1979

• Con Superman, Bruguera inicia la edición de material procedente de DC, que será proseguido con Batman y otras series del mismo sello.

• Super López, con dibujos de Jan -quien ya había debutado discretamente en Bruguera a principios de los 70- y guiones de F. Pérez Navarro, irrumpe con éxito en las páginas de Super Mortadelo.



1980

• Bruguera se apropia de los derechos del material Marvel, empezando a publicar Spiderman, al que seguirán La Masa y otros superhéroes.

1981

• En abril, Pulgarcito conoce una nueva etapa, editándose con formato de bolsillo y destinándose a un público más infantil; con motivo de este cambio, Jan crea un personaje con el mismo nombre que la revista.

• En mayo aparece Tintín, versión española del semanario belga del mismo título publicado por Lombard.

• En junio aparece Bruguelandia, revista dedicada a rescatar material de archivo de la casa, con inclusión de artículos sobre sus dibujantes y guionistas.

1982

• En la primavera de ese año, Bruguera se declara en suspensión de pagos. Varios de sus títulos son cancelados.

1983

• En mayo deja de aparecer TBO, título que durante décadas había sido el principal y más directo rival de las revistas Bruguera en el mercado tebeístico español. Bruguera adquiere su cabecera y su fondo editorial.

1985

• Super López obtiene revista propia.

• Ibáñez y otros dibujantes clave de la casa abandonan ésta y firman contrato con la editorial Grijalbo; fruto de esta colaboración será la revista Guai!, aparecida en abril del año siguiente.

1986

• A pesar de que, a lo largo de los primeros meses del año, Bruguera ha ido lanzando nuevas revistas -Más Madera, semanario satírico coordinado por Alfons López; una nueva revista de El Capitán Trueno; una nueva etapa de TBO, dirigida por Joan Navarro, etc.- y renovando el formato de sus títulos más veteranos, en junio de ese año cierra definitivamente sus puertas. Todo su fondo editorial será adquirido por el Grupo Z, que lo explotará a partir del año siguiente bajo el sello de Ediciones B. Una larga etapa en la historia del cómic español se ha cerrado.

Ibáñez
IDOLO
FLIPAD
Entrevista realizada por
Santiago García con Joan Navarro
y David Muñoz

IBAÑEZ

Ni Bolas de Dragón, ni Patrulla-X, ni Torpedos, ni Conan, ni nada. La cúspide de la pirámide alimenticia del cómic español durante las cuatro últimas décadas tiene un solo nombre: Francisco Ibáñez. Barcelonés nacido en 1936, Ibáñez alimentó sus ilusiones infantiles con las luces pálidas de la posguerra, para convertirse durante los años 60 y 70 en el motor principal, y casi único, de la editorial que monopoliza la historia de nuestros tebeos durante la larga Dictadura: Bruguera. Autor de portentosos monumentos al gag encadenado como *El sulfato atómico*, *Valor... ¡y al toro!* o *Concurso-oposición*, generador incansable de personajes y trabajador hasta el agotamiento, Ibáñez celebra en enero de 1998 el 40 Aniversario de Mortadelo y Filemón, sin discusión los más famosos e incombustibles personajes jamás creados por la historieta española.

La crítica siempre le ha negado el pan y la sal con una contumacia obsesiva y retentiva, pasando una mirada apresurada y desdeñosa sobre su ingente producción. Quizás precisamente porque en este país todo el mundo lo ha leído, y él ha aceptado su éxito con orgullosa satisfacción. Sea como sea, durante demasiado tiempo el mundo del cómic ha vivido de espaldas a Ibáñez, y en lógica correspondencia, Ibáñez ha vivido fuera del mundo del cómic. A pesar de ello, Ibáñez se prestó gustoso a conversar con *U* en una entrevista a tres voces entre Santiago García, Joan Navarro y David Muñoz que estaba destinada a convertirse en la más exhaustiva jamás concedida a lo largo de toda su carrera. Ibáñez se mostró amable, bromista, deseoso de hablar una vez superadas las reticencias iniciales de quien no siempre ha sido bien tratado por los periodistas. Por momentos haciendo un balance casi definitivo, por momentos liberando una cáustica energía que promete toneladas de nuevas páginas en el futuro, Ibáñez hace memoria de su vida y de la de sus colegas, los grandes maestros de nuestras viñetas, repasa los altibajos de nuestros tebeos, expone una retórica humorística autogenerada y solitaria, lamenta las esclavitudes del tablero, vaticina hambrunas para el gremio y se congratula de su propia fortuna.

Pocos de nuestros autores merecen la consideración de genio y figura. Él hace añicos cualquier intento de definición: Francisco Ibáñez.

Santiago García: Me gustaría empezar por el principio, para ser exhaustivos.

Bueno, el principio antes de Bruguera fue muy corto. Estuve trabajando para *La Risa*, de Marco, y para la Símbolo. La Símbolo era aquella que estaba en la calle Aribau, y duró muy poco tiempo, se fue a hacer puñetas inmediatamente. En la Marco duré un poco más de tiempo, cuatro años quizás. Entonces yo trabajaba en el banco, así que lo simultaneaba con lo de la Marco, lo hacía en ratos libres. También estuve en aquello que duró muy poco del *Paseo Infantil*, de don Claudio Colomer, un franquista, un procurador en Cortes, gobernador civil de media España, que no tenía ni idea de lo que era un cómic, pero en fin, lo hizo. Estuve cosa de un año con él, y de ahí ya salté inmediatamente a Bruguera. Esto fue a mediados del 57, porque a finales del 57, en octubre o noviembre, ya creé a Mortadelo, que empezó a publicarse

Don Usura, una de las primeras series que Ibáñez publicó en La Risa, de Marco.

a principios del 58, porque entonces trabajábamos con anticipación, no como ahora.

Santiago: ¿Y cómo fue lo de decidirse por la profesión de dibujante de tebeos?

Pues no lo sé. Bueno, supongo que me gustaría. Entonces me gustaría todavía, claro. En los ratos libres haría monitos y vería que me gustaban.

Santiago: ¿De chaval leía tebeos?

Sí, sí, sí. A pesar de las penurias de los tiempos, era de los que me los tragaba todos. Todos, todos, no me fallaba ni uno. No porque los comprara, porque no había un real para comprar tebeos. Yo nací en el 36, después vino la guerra, así que imagínate qué tiempos eran aquellos. Pero resulta que donde yo vivía, abajo había un quiosquero, con montones de revistas y tebeos, y el buen hombre, para que no le robaran, por la noche nos subía a casa los cajones llenos de cosas. Imagínate qué noches. Me leía todo lo que salía, todo, todo, sin gastarme ni un duro. Y aparte de eso, pues lo que hemos hecho todos, coger la carpetita debajo del brazo, ir a un editor, a otro, a otro, "Hombre, que te falta un poco" "¿Cuánto?", "Un mes, dos meses, un año, dos años, tres años"... hasta que se colocaron las primeras en la Símbolo, luego en Marco, luego en *Paseo Infantil* y luego en Bruguera ya.

Santiago: ¿Desde el principio hacía ya tebeos de humor, no sentía interés por las aventuras?

No, no, no, hacía siempre humor. Recuerdo que hice algo en serio cuando estaba en el banco. Había otro dibujante que se llamaba Romeu que por medio de intermediarios trabajaba para fuera de España y tenía mucho trabajo. Le ayudé un poco, pero nada, fueron cuatro o cinco páginas, pero nunca se me ocurrió intentar un trabajillo en serio. A mí la cosa de la coña, y hasta la fecha.

Santiago: ¿Cuándo decidió que su vocación era la de dibujante de tebeos? Porque eso siempre ha sido algo un tanto mal visto por la gente.

Yo, ante todo, quería pintarrajear. En cualquier trocito de papel, en cualquier pedacito de la pared de casa... una cosa lleva a la otra. Alguna vez lo he comentado, que yo publiqué mi primer dibujillo a los cinco o seis años en una revista que se llamaba *Chicos*, de Madrid, que tenía una última o penúltima página que era la típica de colaboración de los lectores, que te publican el dibujito y te lo premian, ahí fue el primer sitio donde aparecí publicado. No sé si me dieron cinco duros, que solucionaron el hambre familiar durante una semana. Y entonces empecé a publicar ya cuando tendría unos... no sé... unos trece años tendría cuando empecé a publicar alguna historietilla, que entonces la dificultad no estaba en hacerla, claro, sino en cobrarla. Pero bueno, entonces lo de cobrarla era lo de menos, la cuestión estaba en ver las cositas publicadas: "Oye, qué bonito" "Soy yo, eh, que soy yo", lo hacía por eso.

Santiago: ¿En casa le animaban?

No, no, no, no. Qué va, hombre, qué va, en aquellos tiempos, qué va. Eso de dedicarme al dibujo era como si hubiera sido una chica y hubiera dicho "Me voy a hacer cupletera". Venía a ser lo mismo, exactamente lo mismo, me dirían "Pero hijo, a dónde vas". Vamos, ni loco, hombre, ni loco. Cuando dije en el banco "Me voy", mi padre me dijo "Pero qué haces, estás loco, el banco es lo seguro", y yo dije "Sí, sí, es lo seguro, pero yo me voy, me

voy, me voy" y me fui, exactamente me fui.

Santiago: ¿Entonces en el banco entró por presión familar?

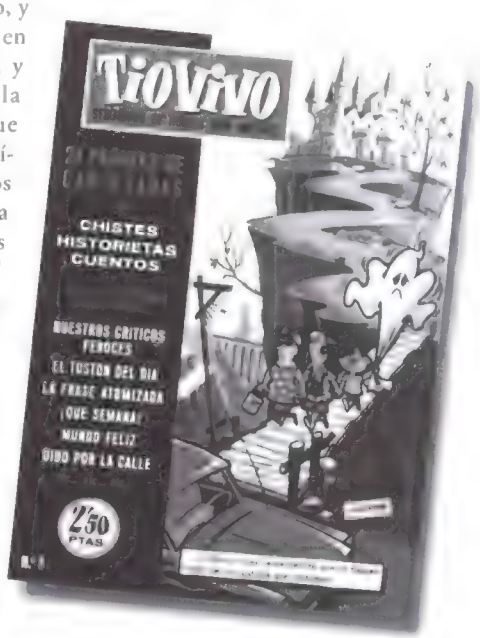
Porque había que hacer algo. Entonces, los ingresos por medio del dibujo eran prácticamente cero. Y aquellos tiempos ya te digo que eran muy jodidos, había que trabajar en lo que fuere y había que hacer algo. Además, el banco tenía la ventaja de que te dejaba bastantes horas para hacer más cosas. Allí el que no tenía otro empleo tenía dos, y el que no tres y el que no cuatro. Allí había alguno que al salir del banco se iba a hacer de vendedor de una empresa de cristalería, y por la noche cogía la trompeta y se iba a tocar a una sala de fiestas, eso ocurría en infinidad de casos. Esa era la ventaja del banco, que podías estar ahí jorobándote un rato, y luego dedicarte a lo tuyo. Así que lo que pasa es que vas haciendo cosillas fuera del banco y cuando ves que los ingresos de fuera del banco son casi iguales que los del banco, y empiezan a subir, pues "Eeeh, adiós banco, adiós queridos". Ellos también "Adiós, querido, ¡por fin te largas!" y todos contentos.

Santiago: ¿Con qué edad entró en el banco?

Pues yo entré de botones, con catorce años. Para esa fecha ya estaba publicando algo. Sin cobrarlo ni nada, pero ya estaba publicando algo. Había una revista que se llamaba *Alex* que la hacían los hermanos Badía, donde hacía un espacio pequeñito de cinco o seis viñetas, que hablaba de bichitos, que si el osito esto o lo otro... sin cobrarlo, claro. Casi fue inmediatamente de dejar el banco, que estuve con el Marqués, el que hacía el *Paseo Infantil*, estuve unos meses con él, y entonces se presentó la oportunidad en Bruguera, porque Cifré, Peñarroya, Conti, Escobar, se habían marchado a hacer el *Tío Vivo*, y mira tú, quedó allí un rinconcito para meter la cabeza, e intentarlo y tal, y fue intentarlo y cuajar, y adelante.

Santiago: Entonces entró toda una generación, entró usted, entró Raf, entró Segura...

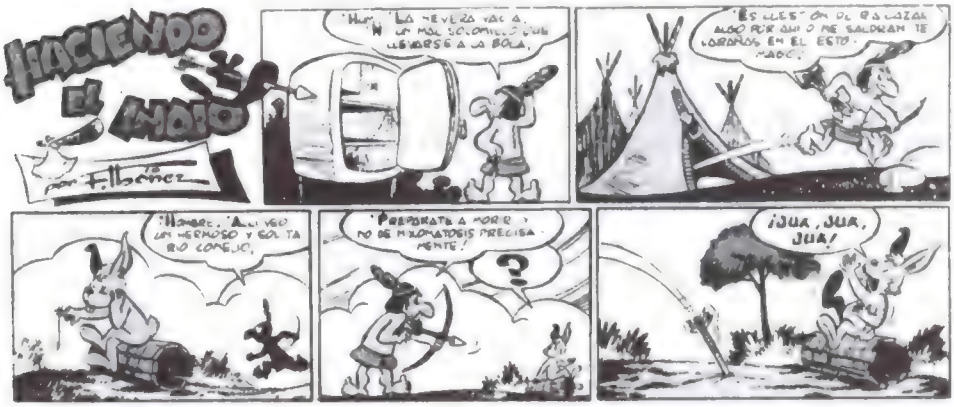
Sí, sí, y, bueno, de esto me había olvidado, había colaborado también con Gin en un suplemento del periódico *La Prensa*, un periódico del Movimiento, donde yo hacía una historieta que se llamaba *Haciendo el indio*, que tampoco se cobraba aquello, aquello sí que era hacer el indio. Y Gin por aquel entonces también empezaba. Raf no, Raf empezó por Marco, y sí que hizo cosas en el *Paseo Infantil*, y aprovechando la coyuntura de que todos estos se habían marchado, nos dijimos, "Vamos a intentarlo, oye, es el momento." Metimos allí la cabeza, llevamos unas cosillas. Seguramente si hubieran estado los otros, no habríamos entrado, pero se fueron, cosa que siempre tendremos que agradecerles, y entramos.



Santiago: ¿Con qué tipo de trabajo entró en Bruguera?

Cuando fui por primera vez a Bruguera, fui con unas páginas de Can Marco, y me dijeron, "Ah, muy bien, adelante, adelante." Allí todos empezábamos con lo mismo. Nos daban unos chistes de prensa extranjera, quince chistes, para que los copiáramos cada uno a nuestro estilo. Luego empezábamos con el "Ahora haga usted una página con un

Arriba: Haciendo el indio apareció en La Risa y también en el periódico La Prensa. Debajo: Tiovivo, experiencia cooperativa que abrió las puertas de Bruguera a la generación de Ibáñez.



chiste suyo, lo que se lo ocurra", y luego una historietita, e inmediatamente "invente un personaje, algo nuevo para que tenga una sección fija." Y el primero que hice fue *Mortadelo y Filemón*, que pegó. Fue llegar y besar el santo.

Santiago: Por lo que cuenta, parece que las editoriales de aquella época no eran muy serias, por lo menos a la hora de pagar.

Pues no, no es que no fueran muy serias, es que no eran nada serias, absolutamente nada serias. Bueno, se salvaba Bruguera, se salvaba también Gerpla, que era otro que también liquidaba, algún otro, Hispano Americana también liquidaba las cosas. Al final todo quedó reducido a una sola editorial gigante, que fue Bruguera, pero entonces había siete u ocho editores, de primero, segundo, tercero, cuarto, quinto... hasta el décimo... y se trataba de ir subiendo escaloncito a escaloncito. Así que ya te digo, por entonces no importaba aquello de cobrar o no cobrar.

Santiago: Pero ya entonces Bruguera era la gran aspiración, ¿no?

Claro, claro, claro, claro, claro. Era el último escalón. Ya una vez allí decías, "Bueno, a partir de aquí, ¿qué hacemos? Aquí, en el país, ya no queda nada." Ya sólo buscar intermediarios y publicar fuera del país, que era otra meta también. Aquí dentro del país el último escalón era Bruguera, y lo siguió siendo durante muchísimo tiempo.

Santiago: ¿Y qué esperanzas tenían de publicar fuera del país?

Bueno, esperanzas siempre hay, todos cuando hemos empezado hemos tenido esperanzas de publicar dentro del país, y fuera del país, y llegar hasta el premio Nobel y todas esas cosas. Luego viene o no viene. Para publicar fuera, incluso a través de Bruguera ya se hacía muchísimo. Al cabo del tiempo de empezar Mortadelo, muchas veces le insistí al director, González, que igual que nosotros publicábamos cosas de fuera, que lo nuestro intentara meterlo fuera. "Nada, Ibáñez, mire usted que la mentalidad de fuera es muy distinta, que el humor de aquí no es el humor de los escoceses, ni de los escandinavos, ni de los alemanes" "Pero humor sólo hay uno, y tiene gracia o no tiene gracia, y a partir de ahí todo lo demás son zarandajas" "No, no", hasta que al final entraron. Entraron y uno de los primeros fueron los alemanes, que lo cogieron muy bien, lo cuidaron mucho, buscaron un traductor que hizo una cosa maja, porque ya sabes que el traductor es el 50%, y tuvo un éxito tremendo y aparte de ahí lo vendieron en muchos sitios. Claro que eso tampoco lo cobraba.

Santiago: ¿Las ventas al extranjero?

Las ventas al extranjero. De vez en cuando te daban una propinilla para tenerte calladito. "¡Ah, qué bien, qué bien! ¿Y esto tendrá continuidad?" "¡No sabemos! ¡No sabemos!"

LA GRAN FÁBRICA

Santiago: Volviendo al momento de su entrada en Bruguera, en 1957, ¿cuáles son las primeras diferencias que nota respecto a los otros sitios donde había trabajado?

Absolutamente ninguna. Ninguna, ninguna, ninguna. A veces se dice "Bruguera imponía..." A mí jamás me impusieron nada.

Santiago: Yo a lo que me refería es a si se notaba que era una empresa con más medios, mejor organizada...

Hombre, indudablemente, indudablemente. Antes estaba colaborando en una revistita y nada más, y aquí había la posibilidad de colaborar en infinidad de revistas, el *Pulgarcito*, el *DDT*. Hacía una cantidad de cosas tremenda. Si no encajaba en una podía encajar en otra. Era mucho más abierto para cualquier persona que empezara.

Santiago: ¿Los dibujantes trabajaban todos en casa?

Sí, sí, sí, sí, sí. Allí íbamos un día, lo que llamaban ellos "hacer viñetas", aquella página que hacía Bruguera que metía una anécdota, un chiste, un comentario, que había que hacer un dibujito, te ibas allí y hacías el dibujito. Por ahí hemos pasado todos. Jorge, el de *Doña Urraca*, también iba el mismo día que yo, otro día iba el Cifré, otro el Peñarroya, a hacer el viñetaje que le llamaban allí. Pero el trabajo se hacía en casa, igual que las modistas, al final de la semana entregar la faena y ya está.

Santiago: Pero a pesar de que trabajaban en casa, ¿se conocían, se relacionaban, había un ambiente común?

Sí, sí, sí, sí, sí. Bueno, por lo menos había, digamos, dos grandes grupos, uno de los autores que hacían la historieta cómica y otro el de los autores que hacían la historieta en serio, y casi nos veíamos más, salvo algunos casos esporádicos en los que interconectábamos, el grupo de los cómicos por un lado y el grupo de los digamos serios por otro. Y nos llevábamos todos la mar de bien. Quizás por eso de trabajar en casa, que no nos veíamos nunca, nada más que una vez a la semana, nos llevábamos de maravilla todos.

Santiago: O sea, que se veían todas las semanas.

Exactamente, exactamente.

Santiago: ¿Y se iban a tomar algo, compartían vivencias?

Sí, sí, sí, sí. Había mucha alegría. Nos íbamos a cenar aquí, nos íbamos a cenar allá. Cenas se hicieron muchas. Se hicieron tres agrupaciones de dibujantes; las tres acabaron igual, claro. Las tres fueron agrupaciones de dibujantes que se reunían unos cuantos "Podíamos formar esto, defender nuestros derechos" "Hombre, magnífico, imponente, venga, vamos." Hablábamos unos con otros, conseguíamos la aquiescencia de todos, nos reuníamos un día, hablábamos, "Vamos a formar esto", ya lo tenemos formado, y entonces "Como faltan unos cuantos, la semana que viene ya haremos una reunión general de todo, hablaremos de todo", y la semana siguiente esos cuantos ya se habían convertido en unos cuantos más, claro. "Bueno, como no ha venido la gente, tendrá que ser la tercera semana". La tercera semana, menos todavía. Todas las agrupaciones de dibujantes terminaron así, por la falta de asistencia y la falta de interés de la mayoría de los dibujantes.

Santiago: Así que intentaron agruparse en algún tipo de sindicato.

No, hombre, sindicato no, sindicato era impensable entonces. Hablar de sindicatos entonces, ¿pero qué dices? No, no, se trataba de formar algún grupo, porque cada uno por separado no hacíamos nada. Como grupo sí se podía tener cierta fuerza delante del editor. Pero la fuerza de esos grupos... ya sabes que en cuanto alguno tenía un trabajito bueno, decente y bien pagado, pues "Tú ya sabes que yo voy por lo mío" se desentendía inmediatamente del grupo, y el otro que decía mucho, en cuanto tenía otro trabajito pues hacía exactamente lo mismo, y al final todo cayó por eso.

Santiago: ¿Entonces tenían algúna sensación de ser maltratados por la empresa, se sentían explotados? ¿Pensaban que merecían algo más?

Sí, indudablemente, claro. Se habló mucho del asunto de los derechos de propiedad intelectual, que era una de las metas. Por aquel entonces aquí se pensaba que fuera del país era Jauja, que cualquier dibujante era propietario absoluto de todas sus cosas, todas sus obras. La gente se desencantó bastante cuando pasó lo siguiente: la última asociación que hubo se llamaba A. D. E., Asociación de Dibujantes Españoles, y vino Eisner, el americano, a charlar un poco de cómo iban allí las cosas, y cuando este hombre nos iba explicando cómo iba el asunto en su tierra, resultaba que allí estaban exactamente igual que aquí, o peor que aquí, todo es de la empresa, todo es del editor... Pero bueno, a pesar de todo aún se puede hacer un pequeño esfuerzo. Y cuando algo se consiguió, que no lo consiguieron todos, desde luego, pero alguno lo consiguió, no fue por la fuerza sino porque el editor veía"Que este tío se nos va, se nos va, se nos va. Vamos a empezar a arreglarle un poquito esto, a aflojarle un poco los porcentajes, un porcentaje chiquitito, pero se lo arreglamos". Esa fue la forma de que algunos lo consiguieran y otros no lo sé.

Peñarroya, Cifré y Escobar, en una divertida cena de humoristas.

Santiago: ¿Y a dónde se podían ir? Porque a partir de determinado momento prácticamente sólo existía Bruguera.

Sí, pero estaban los intermediarios, había muchos y cada vez fue habiendo más, como el recientemente fallecido Toutain.

Santiago: Entonces estamos hablando de los 60-70.

Sí, exactamente. Estaba Toutain, estaba Macabich, estaba Ortega... yo no conozco muchos, porque nunca he trabajado con intermediarios. Cuando vieron que con estos intermediarios podían marcharse fuera fue cuando empezaron a pensar "Vamos a retenerlos". Con algunos se consiguió, con otros no, y estos hicieron muy bien, porque la inmensa mayoría de los que se marcharon se encontraron mucho mejor económicamente que no continuando en Bruguera. Empeza-

ron a trabajar para Alemania, para Inglaterra, para Sudamérica, y al final del año comparaban y decían "Oye, esto es una maravilla, ¿eh? una maravilla". Y durante muchos años fue una maravilla hasta que empezó a dejar de serlo, claro.

Santiago: Cuando empezó en Bruguera, ¿cómo cobraba? ¿por página entregada, o tenía un sueldo?

No, no, de sueldo nada, de sueldo nada. Trabajaba a tanto la página y para de contar.

Santiago: A destajo.

Exactamente. Y claro, pasaba el tiempo y cada intento de mejorar el precio de la página representaba una discusión, representaba casi un ataque al corazón por parte del editor. Esto le pasaba al viejo Marco, Cristóbal Marco. Le decía "El precio de página a ver si lo arreglamos un poco" "Si es que no se vende" porque nunca se vendía, "Pero si estamos cobrando a 275, póngalo a 300" "¡Estáis locos! ¡Estáis locos! ¡Ramón, que me siento muy mal!", allí en la silla. Luego ya conseguimos hacer el sistema aquel de contrato con la cláusula de revalorización automática de acuerdo con el IPC. Entonces ya no hubo más discusión, claro, tanto aumentaba el coste de la vida, tanto se aumentaba la página y se acabó. Luego, ya te digo, estaba el problema de lo que no era la clásica producción y consumo en el país, las ventas afuera, esa lucha continuó hasta el final. Tuve que romper con Bruguera y hablar directamente con los editores de fuera para llegar a un acuerdo directo, pero mientras existió el gigante, persistió el asunto ese.

Santiago: ¿De las reediciones que hacía la propia Bruguera tampoco veían nada?

Conseguí también, con el tiempo, empezar a cobrar porcentajes de royalties, sobre todo de los álbumes que se hacían, más que nada con Bruguera pensando eso de "Este se nos larga, se nos larga". Entonces los alemanes también empezaron a publicar de una forma masiva, había tenido incluso contactos directos con ellos "Vente a trabajar acá, vente a trabajar acá." Y estas cosas siempre se saben, si lo has hablado hoy, el otro lo sabe ayer. Y así se empezaron a pagar royalties, por lo menos en cuanto a primera edición, la segunda... ya era más difícil. Pero la primera sí te la liquidaban más o menos religiosamente, claro, más o menos, porque si la maquinita había hecho 50.000, tú no estabas al lado de la maquinita, y si te liquidaban 30 ó 40, punto en boca, y eso continúa pasando ahora, y de eso también se quejan ahora "¿Y las máquinas, cuánto tiran las máquinas exactamente?" Pero vaya, ya empezaron a ir las cosas un poco más serias y tal, pero vamos, era siempre una lucha constante, y los royalties eran muy bajitos.

Santiago: ¿Bruguera cada cuánto tiempo pagaba, cada semana, al mes?

Bruguera estuvo pagando durante mucho tiempo religiosamente cada semana, hasta que llegó un momento en que las cosas empezaron a ir mal, bastante antes de que desapareciera definitivamente. Entonces hubo un momento allí en que cobraba, en primer lugar, el personal, porque aquello era sagrado, claro, que Bruguera tenía 2.000 ó 3.000 empleados, no me acuerdo cuánta gente tenía. Entonces, se pagaba al personal, se pagaba a toda la directiva de la editorial, se pagaba a los proveedores de papel, se pagaba a los proveedores de tinta, se pagaba la comida al gato, y si quedaba algo, para los dibujantes, y si no quedaba, pues mira, que no queda .

ESCUELA DE MAESTROS

Santiago: Aparte de los contactos que tenían

Don Furcio Buscabollos
LI PEDIRIA FLORINES PRESTATIS A ISABELITA, PERO SERIA RIBAJARMI DEMASIATO.
¡CHE IDEOTA TAN TREMEBUNDA CHI ME HA OCURRITO! IOS~ROS E PERCEBOS!
¡AY! ¡MAMA, PUPA GORDA!
¡CANASTOS!
TENEMOS SECUESTRADO A TU AMO. DEPOSITA DOS MIL MARAVEDISES DE LOS MEJORES SOBRE LA ROCA DEL TIO ROQUE. SU VIDA ESTA EN PELIGRO.
FIRMADO:
LA BANDA DEL SAPO
¡DOS MIL MARAVEDISES! ¡MIS AHORROS DE VEINTE AÑOS!

Don Furcio Buscabollos, una de las inmortales creaciones de Cifré.

entre los dibujantes cada semana cuando se encontraban en la editorial, ¿existían contactos particulares entre algunos?

Sí, hacíamos grupitos que sí. Ya te digo que a veces salíamos a celebrar algo, o sin celebrar nada, simplemente salíamos a cenar por ahí, o a veces si nos juntábamos el día de la entrega de páginas, íbamos todos a casa de alguien a echar una partidilla, y ya sabes, en las partidillas se charla y tal. Lo normal y corriente.

Santiago: Me gustaría que hiciera algunas semblanzas de figuras de la época, cómo eran como personas, lo que le parecían como autores...

Todos eran bellísimas personas, todos eran artistas magníficos, todos eran imponentes. Y si esperas que diga algo en contra de alguno, nada. Había cosas, indudablemente, pero no las voy a decir, por descontado.

Santiago: Pero seguro que entonces puede especificar las virtudes concretas que tenía cada uno de ellos.

Todos los muertos son buenos, ¿sabes? Todos los muertos son buenos.

Santiago: Por ejemplo, me gustaría que hablara de la figura de Rafael González, que creo que era muy importante en Bruguera.

Claro, claro que era importante. Bruguera prácticamente era González. La editorial era él. La decisión era él. Lo que se había de publicar era él. Era él el que decidía y no decidía. Tenía una gran noción de lo que era el cómic y también tenía una gran noción de empresa, así que abarcaba ambos campos. Tenía también una gran noción de lo que era ser un tío completamente intratable. Hasta que lo ibas conociendo y entonces te decían que no, que a este hombre lo que le pasaba es que era muy tímido y que los tímidos en público se vuelven una especie de déspotas para disimular la timidez. Pero este era muy intratable, hasta que llevabas varios años con él y limabas asperezas y todas esas cosas, este tío era bastante intratable. En los tiempos de auge del principio de Bruguera, con el *Pulgarcito*, cuando cogió una fama tremenda y llegó a pasar por delante del *TBO*, eso fue gracias a Rafael González. González, además de ser el director de las publicaciones, era también guionista. Hacía unos guiones que en aquel momento tenían mucha gracia. Fue el que hizo el cambio, cuando el *Pulgarcito* empezó a utilizar un lenguaje con todas aquellas palabrejas dificilillas, y las exclamaciones, "¡Lapislázuli!", y empezar a juntar palabrejas así. Esto fue una búsqueda de González que tuvo mucho éxito de cara al público. Cambió todo lo que eran los diálogos de los personajes de historieta, eso fue todo obra de González. Fue un cambio tremendo en aquel tiempo. Y desde luego siguió llevando las cosas con mano de hierro. Sería intratable, sería un tío un tanto rarito, si quieres, pero fue el que supo mantener a Bruguera en todo lo alto.

Santiago: O sea que era una persona que al mismo tiempo era de empresa y también creativo.

Sí, sí, sí, sí, sí.

Santiago: ¿Creaba personajes también?

Creo que sí. Creo que creó algunos, creo que al principio creó algunos personajes, tanto cómicos como en serio, hasta que al final la dimensión de la empresa le absorbió completamente y tuvo que abandonar todo esto y dedicarse únicamente a lo que suponía la parte de la empresa.

Santiago: ¿Cifré?

Con Cifré contacté poco porque desgraciadamente murió muy joven. Era un tío magnífico también. Él vivía por un barrio que se llama Horta, y nos encontrábamos en un barito que había por allí, no sé por qué nos encontrábamos siempre en algún barito. Sé que era un tío magnífico, pero desapareció muy joven.

Santiago: ¿Y qué le parecían los tebeos que hacía?

Hombre... Mira, si de hecho todos los que hemos venido después de ellos, si somos y estamos es quizá porque ellos estuvieron antes. Para nosotros no existe ningún aula en la universidad que nos enseñe a ser dibujantes de tebeos. Eso depende de dos cosas: en primer lugar, de la iniciativa, la fantasía, la capacidad que tenga cada uno; en segundo lugar, el fijarse en la técnica de los demás. Entonces, todos nos fijamos, quien más quien menos, en Cifré, o en Peña, o en Escobar, o en Conti, o en Vázquez, o en quien quieras. Todos nos fijábamos en todos ellos, como cuando uno es pequeño, y va copiando de uno y de otro, imitando, haciendo sus dibujitos hasta que se hace un estilo propio. Ésta ha sido nuestra aula. Nuestra universidad ha sido los anteriores a nosotros. Igual que posteriormente a mí, que esto sí que fue un error de Bruguera y de González, que nunca lo encontré yo correcto, ocurrió que González tenía la manía de que cuando algún dibujante descollaba, es decir, que las ventas de este señor subían, tenía la manía de que todos los demás debían continuar los pasos de este dibujante. Esto pasó por ejem-

plo con el caso mío. Cuando estaba Mortadelo en todas partes, llegaban allí chicos con algunas cosas que a lo mejor algunas de ellas valían, y con el tiempo habrían sido un nuevo estilo, una nueva forma de hacer, pero no, en aquel momento era "No, tiene usted que imitar a Ibáñez" "No, oiga, pero yo..." "Sí, sí, tiene usted que imitar a Ibáñez", hasta que lo destrozaban completamente. Estuvo a punto de destrozar incluso a firmas ya hechas, como

Raf, extraordinario dibujante.

es el caso de Alfonso Figueras, que le dijo que tenía que seguir la tónica de no sé qué dibujante. Incluso una vez se empeñó en que tenía que seguir la tónica de un francés que tenía mucho éxito, mucha fama, pero que no era ni siquiera un dibujante de historieta... esto... Coq, creo que se llamaba.

Joan Navarro: Coq era español.

Bueno, no sé, publicaba siempre en las revistas francesas. Estaba empeñado en que siguiéramos eso. Decía que para los chicos era imponente, cojonudo. Le decíamos "Pero es que esto en historieta no se corresponde..." "¡Que sí, que sí, que hay que imitarlo!" En cuanto alguien descollaba, él pensaba que si los demás le imitaban iba a entrar un río de divisas en la editorial. Esto fue un gran error suyo. Pero vaya, de todas maneras, todos aportaron algo. Unos su forma de dibujar, otros su forma de mover los personajes, otros su forma de encajar la historieta, sus fondos, sus decorados, todos han aportado algo, absolutamente todos.

Santiago: ¿Cuando usted empezó, había alguien que fuera el modelo que se proponía a imitar?

Sí, ya te digo que todos ellos, absolutamente todos, todos, todos, todos ellos.

Santiago: No, quiero decir por parte de la empresa, por parte de Bruguera. ¿No decían "hay que imitar a éste"?

No, ya te digo que a mí particularmente jamás me dijeron nada de eso. Jamás, jamás, jamás. Sé que con algunos ocurrió. Raf era un dibujante infinitamente superior a mí, un dibujante magnífico, pero siempre tropezaba con González, que le decía "No, su dibujo es muy duro" o "No, su dibujo es muy blando" y Raf "Me ha dicho esto, ¿qué coño quiere decir con que mi dibujo es duro o blando? ¡Porque yo no lo entiendo! No hay quien se aclare", y yo le decía "Son cosas de él, tú hazlo igual y a la semana que viene lo encontrará todo perfecto", y así ocurría. Incluso, al principio, hacía una serie de chistes para una compañía que estaba formada dentro de Bruguera que se llamaba Creaciones Editoriales, y allí hacía unos chistes que eran para venderlos en el resto del mundo. Entonces, para hacer aquellos chistes había que hacer primero unos bocetos a lápiz y él los aprobaba. Llegabas y te decía "Éste, éste, éste y éste", "¿Y los demás no?" "No, no, los demás no." Tú ibas haciendo los que se habían aprobado y los demás te los guardabas. Y con todos los que te iba devolviendo, una semana los metías en el montón y los volvías a llevar y él te decía "Éste, éste, éste y éste", y tú "Vale, hombre".

Santiago: ¿Qué me cuenta de Raf?

Raf era un dibujante de maravilla. En todos los sentidos. Raf es de los pocos que ha sabido hacer dibujo cómico, ha sabido hacer dibujo serio, ha sabido tocar la caricatura, siempre con una soltura espantosa en la mano. Hay dibujantes magníficos, que dibujan verdaderas maravillas, que, por lo que sea, no conectan con el público. ¿Y por qué? ¿Quién sabe? Quizás fallaba el aspecto del guión. Toda esa maravilla que eran sus dibujos, cuando llegaba el momento de hacer un guión, de darle un poco de coña y gracia, ahí quizá quedaba un poco más sosillo, y quizá por eso no llegó a conectar con el público. Pero ha habido muchos como Raf, dibujantes magníficos, que para mí han sido verdaderos monstruos. Por ejemplo, como dibujante, Alfonso Figueras, que para mí ha sido de los mejores que ha habido entre nosotros, entre los cómicos, y sin embargo tampoco ha sabido conectar con el público. Había otro que como dibujante no le llegaba ni a la suela de los zapatos, que era Conti, que siempre tuvo

una aceptación tremenda. Y sin embargo, toda la gente llegaba, y sin embargo Alfonso Figueras no llegaba. ¿Por qué? Pues no lo sé.

Santiago: Quizás Figueras fuera muy raro, muy personal.

Sí, sí, sí. Era distinto, distinto pero bien trabajado, bien hecho, muy bonito. El resultado final era cojonudo. Había hecho una serie, que tenía un trabajo de tramado, de pluma, eran verdaderas maravillas, y gracia tenía mucha. Hizo una serie que se llamaba *Loony*, de un marino, que tenía una gracia tremenda. Y sin embargo no consiguió que la gente se matara por comprar sus cosas, pues eso no lo consiguió nunca.

Santiago: ¿Y Vázquez?

Vázquez no era tan buen dibujante como Figueras, pero para mí ha sido el mejor en historieta cómica que ha habido en este país, el que tenía más gracia. Vázquez no tenía demasiada inclinación a trabajar, pero para mí ha sido el que ha tenido más coña, el que ha sido más chispeante, más ágil, con más movimiento, sabía trabajar cualquier tipo de personaje, lo sabía hacer todo con una gracia tremenda... pero tenía el problema de que hacía unas cuantas cosas magníficas y luego no quería trabajar. Luego volvía y hacía otra cosa magnífica, pero el público lector quiere una cosa constante, quiere verlo todas las semanas. A la que una semana le fallan las cosas... entonces, cuando este hombre fallaba, como sus cosas tenían buen mercado, allí en Bruguera se las encargaban a otros dibujantes, les decía "Mira, te toca esto de Vázquez". Y claro, aquello no era Vázquez. El lector, aunque no sepa exactamente qué pasa, sabe que esto no era aquello, y le repele un poco. Vázquez hubiera conseguido ser el dibujante de historieta más cotizado del país. Hubiera estado por encima de mí, pero a kilómetros, a años luz. Pero no le dio la gana.

Santiago: Creaba muchísimas series, muchísimos personajes, pero luego no tenían demasiada continuidad.

Exactamente, sí, creó un montón. Pero siempre le pasaba lo mismo. estaba una temporada haciéndolo, y luego estaba seis meses sin hacerlo, y luego volvía, y se sacaba otro, "Éste es magnífico también, venga, adelante, adelante, adelante, trabaje, trabaje usted" "Sí, sí, sí", y trabajaba, claro, pero poco. Entre otras cosas, y no quiero incidir sobre eso, por el mismo carácter de Vázquez...

Arriba: Levy Berzotas fue dibujado por Raf y publicado por La Risa en 1956
Abajo: El abuelo Cebolleta: Vázquez creando folklore

Santiago: Sí, bueno, existe toda una leyenda a su alrededor, que además parece que a él mismo le gustaba fomentar, ¿es cierta esa leyenda?

En este momento habrá mucha gente en el país que dirá "La leyenda de Vázquez yo me cago en ella", porque son los directamente perjudicados.

Santiago: Cuéntenos alguna anécdota al respecto.

No, no, no, no. Ya se ha hablado mucho de él, y ahora incidir...

Santiago: Alguna anécdota *simpática*...

Es que con eso de la simpatía o la no simpatía, al final siempre hay algún tío al que ha perjudicado... bueno, hacía cosas que... por ejemplo, ir al despacho de la editorial Bruguera enMadrid con un montón de páginas "Oye, este trabajo es para enviar. ¡No! ¡No lo toquéis! ¡No lo toquéis! ¡Que es muy delicado y se puede estropear!" Levantaba la primera página "Mira, ¿veis? Son de las Gilda, tantas páginas, y otras tantas páginas de la Familia Cebolleta". Se le pagaba, se enviaba y cuando lo abrían en Barcelona se encontraban la primera página hecha y el resto del papel en blanco. Cosas por el estilo había hecho muchas. A su padre lo había matado no sé cuántas veces. Llegaba al director "González, que me hace falta el dinero, que mi padre se acaba de morir", y la primera vez vale, pero la segunda... "Váyase, hombre, váyase", y Vázquez "Mire que es verdad, que estoy desesperado, que me tiro por la venta-

na", y González le abría la ventana, "Adelante, señor Vázquez"...

Santiago: También era duro de pelar González.

¡Joder que si era duro! Y aún así y todo, piqué muchas veces con él. Como era bueno, pensaba "A ver si se regenera, a ver si se regenera". Piqué infinidad de veces, infinidad. No es que picara, pero se le perdonaban cosas, se le dejaban pasar cosas, pero claro, al final ya era "Que se vaya por ahí, hombre".

arriba:Manuel Vázquez, el legendario.
Debajo:Loony, una de tantas genialidades de Figueras.

Santiago: Porque siempre volvía y siempre le daban trabajo.

Sí, siempre era lo mismo. Podían ser más días o menos días, más semanas o menos semanas, pero al final siempre era lo mismo.

Santiago: Creo que Vázquez y usted son los dos únicos de la Escuela Bruguera que se utilizan a sí mismos como personajes dentro de las historietas. Por lo menos son los que lo hacen más asiduamente.

No sé si los demás lo habrán hecho alguna vez, me imagino que sí. Estas cosas son las que hacen que los lectores digan "¡Qué genial es este tío! ¡Qué cosas hace! ¡Cuánto sabe!", y

LOONY EN
LA COSA DE OTRO MUNDO
RESUMEN
UN RAYO ARTEFACTO HABIA SIDO INVISADO POR LOONY. SE TRATABA DE UN PLATILLO VOLANTE. LOONY Y SUS COMPAÑEROS LO INSPECCIONAN. SUENA UN DISPARO
¡LO VEO Y NO LO CREO!
¡PUES PUEDE CREERLO ALGO EN ME D SPARO POR LA ESPALDA Y TAN ALGO ES BUENO
TENEMOS QUE HACER ALGO RAPIDO
ESTA COSA DEL PLATILLO TIENE MALAS PULGAS
MARCHEMOS EN LA LANCHA
NO NOS MARCHAREMOS HASTA QUE NO HAYAMOS HECHO PRISIONERO AL CAUSANTE DE ESTE ESTROPICIO. VAYAN A BUSCAR LA AMETRALLADORA EN LA LANCHA
¡CREAME CAPITÁN MARCHENSE ANTES QUE CONVIERTAN A TODOS EN UN EJERCITO DE LILIPUTIENSES
NOSOTROS, ES DECIR YO, NOS QUEDAREMOS EN LA ISLA PARA VER SI PUEDO ARREGLAR MI SITUACION
DE NINGUNA MANERA, NOSOTROS NO PODEMOS ABANDONARTE

la verdad es que cuando uno está delante del papel piensa "Hostia ¿qué pongo? ¡No se me ocurre nada! Coño, voy a salir yo, que a la gente le gusta", y ya está resuelto aquel momento.

Santiago: Otro puntal de Bruguera era Martz-Schmidt.

Otro gran dibujante, sí, hombre, de éste me había olvidado yo. Tan bueno o mejor quizás que Alfonso Figueras. Y lo sigue siendo, lo sigue siendo. Era un hombre que de pronto desaparecía y te preguntabas "¿Dónde estará? ¿Dónde estará?" y te enterabas que estaba en la catedral de no sé dónde, pintando los frescos, un verdadero artista, una maravilla. También trabajaba para el teatro, haciendo decorados. Yo he visto algunos y eran verdaderas maravillas. Sigue siéndolo. Otro de los que, no sé por qué, tampoco conectaba. Otro de los que te preguntas, "¿Por qué no?" También tenía gracia, mucha gracia. Él te decía que le costaba mucho, que quería que le hicieran los guiones, y a veces se los hacían, pero yo le decía "Lo que tú haces es mil veces mejor que lo que te hacen, lo que tú haces tiene una sal, una gracia espontánea, ver solamente un muñeco tuyo corriendo y haciendo cualquier pijada tiene más gracia que todos los guiones que te hacen" "Sí, pero me cuesta mucho, me cuesta mucho", y él conseguía que le hicieran los guiones, y tampoco conectó demasiado.

Santiago: ¿Escobar?

Escobar sí. De todos ellos, aún no siendo el mejor, los personajes de Escobar, Zipi y Zape concretamente, han sido siempre, después de Mortadelo, los que más han conectado con el público. Tampoco te explicas por qué. El hombre era muy constante en su trabajo, jamás se permitía nada, ninguna juerguecita ni nada, ninguna comida, ninguna cena, solamente vivía para trabajar, trabajar, trabajar. No alcanzaba a la gracia de Vázquez, ni a la maestría de Martz-Schmidt, y sin embargo comunicaba con el público, quizás porque sus personajes fueran unos críos y, sobre todo dirigido al público infantil, aquello conectaba mucho en su tiempo. Pero incluso pasado su tiempo, los personajes de Zipi y Zape, que se habían quedado muy desfasados, seguían conectando con el público infantil. El público infantil es muy benevolente, no es como el público de los cantantes, que si hoy lo hace mal le mandan a la mierda, al dibujante de historieta parece que le perdonan muchas cosas, le perdonan las faltas, durante mucho tiempo siguen siendo asiduos lectores.

Santiago: ¿Entonces usted cree que sí existía una Escuela Bruguera en cuanto a estilo, y que no es sólo una forma fácil de englobar a autores desde un punto de vista histórtico que no tienen demasiado que ver estilísticamente?

Había una Escuela Bruguera, porque Bruguera lanzó una forma de hacer las revistas que dio en el clavo, y dio en el clavo porque aque-

El Doctor Cataplasma
1498
¡PERO SI ES LA SEÑORA MALDONADO! ¡TIENE LA TELEFONEADA A FONDO DE LOS VIERNES!
¡Y QUE PRENSADO ESTOY HOY MISMO!
¡DIOS QUE NO ME LA PASE UN COBRADOR POR VIA DE APREMIO GRRR!
¡Y NADIE PENSARÁ QUE ESTOY AMARGADO POR LA PICADURA SOBRE LA QUE ENFERMEDAD QUE LUEGO NO TUVE.
¡PANCHITA! ¡VIENEN EN SEGUIDA!! ¡PANCHITAAA!
¡AHORA SÍ QUE ME HE CARGADO AL DOCTOR EL ESTOMATÓLOGO!
¡PANCHITA!

llo se vendía, económicamente dio buen resultado. Si van a comparar la historieta que hacíamos en Bruguera con, por ejemplo, la historieta que se hacía en el *Nicolás*, de Gerpla, incluso los autores eran los mismos, porque algunos pasaron de un sitio a otro. En *Nicolás* trabajaba un tal García, Martz-Schmidt, trabajaban los mismos autores, hacían las mismas historietas, pero eran distintas de la Escuela Bruguera.

LA VIDA EN LA CIMA

Santiago: ¿La editorial cómo calibraba cuáles eran los personajes que más gustaban? Porque al salir todos juntos en *Pulgarcito*, ¿cómo sabían que uno u otro tenía más éxito?

Porque había el sistema de las cartas de los lectores. A nosotros nos llegan muchas, pero a la editorial le llegaban muchísimas más. Aquello era una primera toma de contacto con el público. Luego, el propio González sabía lo que gustaba y lo que no gustaba mucho antes de que llegaran las cartas. Después, se hacían pruebas, con álbumes monográficos dedicados a algún personaje, y aquello venía a ser ya la prueba definitiva. Esto me ocurrió una vez con Vázquez, precisamente. Una de las primeras firmas que se hacían en el Corte Inglés, me acuerdo que fuimos los dos a firmar allá a Madrid, nos sentamos los dos, y se formó una cola... Yo afortunadamente siempre he tenido esa suerte, cuando he ido a firmar se han formado unas colas enormes, y continúan formándose. Y a él que no le venían, y a él que no le venían. Estaba ya negro, allí. Cuando le venía alguien y miraba el álbum: ¡Mortadelo! "Es para ése, es para ése, es para ése"... Cosas así, pues claro, se reflejan en ventas y para la editorial calibrar lo que se vende o no se vende es facilísimo.

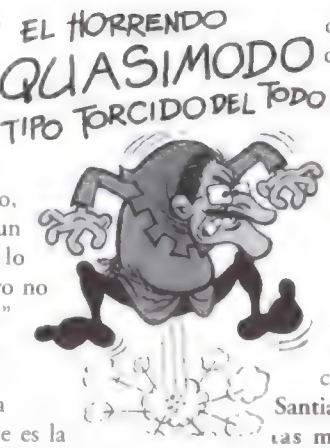
Arriba: El Doctor Cataplasma, una de las más recordadas creaciones del finísimo Martz-Schmidt. Debajo: El venerable Escobar, caricaturizado por Ibáñez. Debajo-Izquierda: Zipi y Zape antes de estandarizarse.

Santiago: ¿En qué momento son conscientes la editorial y usted de que Mortadelo es un éxito?

Al principio me imagino que sería con las cartas de los lectores, luego con los álbumes monográficos. Luego hubo una enganchada terrible, tremenda, que tuve con Rafael González, que fue una enganchada de esas que dices "Bueno, o esto se arregla de alguna forma o ahí te quedas, me voy a mover por otra lado y esto se acabó". Eso llegó a oídos de la dirección, y me llamaron inmediatamente "Oiga, ha tenido usted una..." "Yo ya no puedo aguantar más, o rompemos o no sé cómo acaba-

¡VIVA! PARA NO? TRAE UNA CASA PARA RATONES, PARA QUE NO TENGAN QUE IR A VIVIR EN LA BUHARDILLA. ¡VIVA!
¿ESTO ES UNA CASITA PARA RATONES, PANTUFLO?
¡QUE BUENO ES PAPÁ!

remos, pero yo no puedo aguantar más, ustedes mismos..." "Vamos, hombre, usted sabe cómo es el señor González, su posición le hace ser un poco duro con los colaboradores" "Pero coño, no es que sea duro, es que es un guijarro" "Sí, pero usted ya lo conoce" "Sí, yo lo conozco pero no lo aguanto más, se acabó" "Mire, mire, yo lo hablaré con él, no se preocupe, y mientras tanto vamos a arreglar la cosa de forma económica", que es la mejor manera de arreglar las cosas, "Le aumentaremos sus retribuciones". Yo pensaba que me iban a subir el 10, 15 por ciento, y me dicen "Lo doblaremos, lo doblaremos ahora", y yo "Ah, hombre, pues cojonudo", pues todo arreglado, hombre, y por otro lado a partir de ese día González me trató con guante blanco, cambió completamente, se bajó de su castillo en el acantilado, "Ibáñez, usted ha tenido..." "No, no, yo no he tenido nada, ha sido usted el que lo ha provocado. A mí me han llamado para hablar" "Ya, ya, pero usted comprenda mi postura aquí", y a partir de aquel día la cosa fue como la seda y ya no volvió a ocurrir nada.



Santiago: Pero eso se lo podía permitir usted que era el dibujante estrella. Supongo que los demás no tendrían tanta suerte.

de este hombre". Otros se han quejado sin razón, si su dibujo no llega al público, pues no llega al público, sea mejor o peor, no hay beneficio, si no hay beneficio pues aquel señor no interesa demasiado, claro. Aquello no era ninguna institución de beneficencia, como es natural. Ha habido de todo allí, cada colaborador ha sido un caso distinto.

Santiago: Por cierto, en las historietas más autobiográficas que ha hecho recientemente, Rafael González aparece como un personaje con bigote y gafas, ¿no?

Sí. En Bruguera hice una serie en la que hacía salir una oficina y el director era él, le puse a él. Llegó la primera página y "¡Ah! ¡Qué gracia! ¡Mira cómo me ha pintado!" La segunda: "Sí, bueno, tiene gracia esto, sí, vale." Y la tercera no dijo nada. Cuando me dicen allí "Oye, esto lo has de cambiar", "¿Por qué?", era la tercera página. "¿Has pedido las dos anteriores?" "No" "Ha hecho que se recorte su cabeza de todos los personajes y que pongan otra cabeza en su lugar. ¡Y estaba que se cagaba en todo! ¡Pegaba unos gritos!"

Santiago: En la historieta del 35 Aniversario lo hace aparecer como protagonista de una historieta en la que es Quasimodo.

Arriba Rafael González, simpáticamente caricaturizado por Ibáñez en El 35 Aniversario. Debajo Mortadelo y Filemon llegar y besar el santo.

MORTADELO Y FILEMON
AGENCIA DE INFORMACIÓN
por F. Ibáñez
¡QUÉ EXTRAÑO! LAS DIEZ Y EL JEFE AÚN NO SE HA PRESENTADO.
¡YA ESTÁ AQUÍ! ¡ME PONDRÉ EL DISFRAZ DE ABRIR LA PUERTA!
¡HOLA, JEFE!
¡HOLA!
¡TENGO QUE SALIR PRECIPITADAMENTE DE VIAJE! TRAIGA TODO EL DINERO EXISTENTE EN CAJA.
¡AQUÍ ESTÁ TODO JEFE!
¡NO BASTA! ¡VENGA TODO LO QUE HAYA DE VALOR EN LA CASA!

Exactamente, yo sabía que si saltaba de allí, podía seguir perfectamente. Ahí no hay vuelta de hoja. Algunos se han quejado y con razón, "Oye, yo lo que hago tiene un valor y no tengo por qué estar supeditado al capricho

¡Ah, sí, sí! ¡Es ése, es ése! Ahora como está muerto ya no hay problema.

Santiago: Entonces, ¿usted cuál considera que es la Edad de Oro de Bruguera? ¿Desde qué momento hasta qué momento cree que

se produce el apogeo tanto artístico como comercial de Bruguera?

La Edad de Oro se empezó a vislumbrar cuando se empezó a publicar Mortadelo, fue subiendo con Mortadelo y llegó al sumum conMortadelo. Dirán "Éste qué coño está diciendo aquí", pero es que hubo un tiempo en que Bruguera prácticamente vivía de Mortadelo. Tenía pérdidas por todas partes y en cambio lo de Mortadelo era un río de oro continuo, y con aquello tapaban los distintos agujeros que tenía la empresa. La Edad de Oro de Bruguera fue Mortadelo, y Mortadelo coincidió con la Edad de Oro del cómic. Serían los años 60-70. Estoy seguro de que si yo hiciera Mortadelo ahora, pasado mañana estaría en una esquina limpiando parabrisas. Ahora ya no hay tiempo para hacer crecer un personaje. Éste, como ya llegó a la fama hace mucho tiempo, es quizás el único que se va manteniendo. Pero vamos, que yo podría crear ahora un personaje que fuera una maravilla, y la salida sería pero que muy dudosa, porque le faltaría un medio, un medio de sustentación. Antes los personajes se hacían un nombre en la clásica revistita semanal. Se hacía una página cada semana, aquello gustaba, se hacía una doble página, gustaba, se hacían cuatro páginas, etc, etc. Existía ese soporte. Y a partir de ahí se pasaba a los álbumes y a todo lo que tú quieras. Esas revistitas semanales han desaparecido por completo. No queda ni una. Ni aquí ni tampoco fuera. No queda ni una. Falta ese soporte. Entonces, si creara un personaje bonito tendría que arriesgarme a lanzarlo como álbum, y para lanzarlo como álbum tendría que tener un soporte de publicidad tremendo, carísimo, y hoy en día eso es arriesgadísimo.

Santiago: ¿Y a qué cree que se ha debido esto?

Porque el público, infantil o joven, o si se ha corrido ya a los mayores, tiene muchas más cosas con las que divertirse, sencillamente. Antes los críos, cuando venían de la escuela, sólo podían leer los tebeos. Cuando empezó la televisión, con sus dibujos, pues todavía no hacía mucho daño porque era muy poco, pero últimamente, con la cantidad de televisión y de peliculitas de dibujos, que se lo dan todo masticado, todo hecho, que no tiene que leer, porque una cosa que le da horror al crío cuando empieza es leer, a él ese bichito que se llaman letras le causan horror, a eso añádele mil oportunidades de distracción que tienen ahora, que si los comecocos, que si esto que si lo otro, y coger el coche con el papá los fines de semana, que antes tampoco se hacía, son toda una serie de cosas, que... bueno, que los gustos cambian. A mí antes, cuando venían los críos a enseñarme cosas, que a veces venían con la mamá, y entonces sí que era horrible, cuando los críos venían con la mamá y venga a decir "Mire lo que hace el nene", y muchas veces me preguntaban "¿A usted qué le parece? ¿Esto tiene un porvenir?" y yo les decía "¿Porvenir a qué se refiere, a la parte económica?" "Sí, sí" "Pues sí, claro, claro que tiene, un porvenir tremendo, basta que lo haga bien, y si al final le falla esto del cómic, habrá adaptado sus manos a un tipo de trabajo que le servirá para la publicidad o

La revista semanal Mortadelo certificó la Edad de Oro de Bruguera.

para algo". Últimamente me vienen y cuando me preguntan "¿Qué porvenir tiene?" "Muy sencillo. ¿A qué se refiere, al aspecto económico o al aspecto lúdico? El aspecto lúdico cojonudo, si al crío le gusta se divertirá, y mientras tanto lo tiene usted en casa y no andará por ahí tomándose canutos ni cosas raras de ésas. ¿Aspecto económico? Señora, yo no voy a decirle que no, igual le sale un genio, un Picasso, pero, pero, siguiendo la tónica general, beneficio económico ninguno, absolutamente ninguno."

Santiago: Antes comentamos que en los inicios no le animaban en absoluto. Cuando llegó a la cumbre, ¿cómo cambió la imagen que tenía de la profesión, tanto la que tenía usted como la de su familia?

¡Hombre, la familia encantada! La gente que había fuera, en el exterior, que todavía no sabía muy bien qué era el cómic y eso, se quedaban parados. Cuando me encontraba con alguno que había trabajado conmigo en el banco, y que había hecho también algo de cómic en los tiempos difíciles, me decía "Oye, ¿tú qué haces ahora?" "Pues historieta" "Ya, ya, pero ¿de qué vives, de qué vives?" Esa pregunta era normal, absolutamente normal. Cuando el cómic ya empezaba a dar sus dividendos, la gente que se había quedado fuera no sabía verlo, incluso no lo creían, era la cosa ésa de "Bah, ése debe de estar pasándolas canutas", cuando la cosa ya iba perfectamente bien.

Santiago: En aquella época Mortadelo y Filemón eran conocidos por todo el mundo, no sólo por el público de los tebeos. Eran un fenómeno nacional.

Este personaje ha tenido tanta clientela entre el público adulto como entre los niños, quizás más entre los adultos que entre los niños. Cuando voy firmando por ahí me viene infinidad de veces el señor o la señora ya mayorcito, de unos setenta años o así, y cuando pienso que le van a regalar el álbum al nieto y les digo "¿Cómo se llama el chico?" me dicen "No, no, no es para el chico, es para mí, es para mí". Y gente mayor, y cuando digo mayor me refiero a que no son niños, son gente de 20, 30, 40 años, todavía, todavía, todavía en este momento, igual mañana ya no lo sé, pero todavía en este momento aún lo compran.

FABRICANDO A MORTADELO

Santiago: ¿Usted cuando se dispone a hacer una historieta no piensa "La voy a hacer para un niño, la voy a hacer para un joven, la voy a hacer para un adulto"?

No, pero hay que tener muy en cuenta a todos estos sectores. A todos, a todos. El sistema últimamente con el Mortadelo es tratar a ser posible temas de actualidad. Temas de actualidad que aquí en el país tenemos a manta, porque con lo que hacen aquí los políticos tenemos para llenar montones de álbumes. Pero claro, lo que hacen los políticos de aquí, fuera del país... pues ya no saben quién es el Guerra, ni nada. Hay que hacer cosas ya a escala mundial, grandes acontecimientos. Aparte de la Olimpíada y el Mundial de Fútbol, pues coger temas como hace algunos años el del Nuevo Catecismo, que fue *El Nuevo Cate*, explicar a través de Mortadelo qué coño era eso de Maastricht, y cosas así. O sea que con esto se mantiene al personaje con una cierta actualidad, con una cierta puesta al día. La gente mayor, que constantemente está leyendo el periódico, escuchando la radio, viendo la televisión, se identifica un poco con aquello, y el crío, que quizás no se identifique, porque no está al tanto, ve sin embargo los gags que están ocurriendo, que tanto da que sean con Maastricht como con la vecina del quinto primera, para el crío es un gag simplemente. La cosa es conseguir que se vaya manteniendo la atención de todos.

Santiago: ¿Cómo se plantea el trabajo en un álbum? ¿Busca un tema de actualidad y a partir de ahí desarrolla un argumento? ¿Se sienta delante de la página en blanco sin nada planificado e improvisa?

Hasta la desaparición de la revistita semanal, los álbumes no eran más que la recopilación de las páginas que iban saliendo en la revistita semanal. Cuando se me propuso hacer historietas de estas de continuación para luego recopilarlas en un álbum yo ya sabía lo que iba a ocurrir, porque yo también he sido crío, a mí también me han gustado mucho los tebeos, y le dije al dire "Mire, yo sé lo que pasa con los críos, que no les gusta llegar al final de la página y ver *continuará*, y se quedan pensando que vaya con el *continuará*, que a lo mejor la semana que viene la mamá no se lo compra, y eso no les gusta. Aquí el sistema es que haya un tema que sí, que se vaya desarrollando, pero que las cuatro o seis páginas que formen cada episodio en la revistita tengan un principio y un fin. En sí mismas, que sean una historieta, y luego, unidas con todas las demás, que formen un álbum." Y así es como se ha estado haciendo durante años, durante muchos años. Ahora ya no hace falta hacerlo así, claro, ahora ya no hace falta cortar cada seis páginas. Pero bueno, de todas maneras, tú imagina que esto del álbum no es nada nuevo, es de toda la vida. Desde que el cine es cine, por ejemplo, un álbum de estos es lo que en su día fueron en el cine una peliculilla de Laurel y Hardy, un tema que no tiene demasiada importancia, porque lo importante son los gags que iban ocurriendo, una película de Abbott y Costello, una película de Lewis y el otro, en fin, de las grandes parejas cómicas que en el cine ha habido, esto pasado al papel, sencillamente, sencillamente. Y todo esto con un tema general que no tiene ninguna importancia. "Abbott y Costello contra los fantasmas", pues mira tú qué bien, lo que tiene importancia son los gags y que cada cinco minutos de proyección sea una

cosa nueva. Esto es lo que le gusta al lector.

Santiago: ¿Y cuando se ponía delante de la página no tenía mucha idea de lo que iba a pasar en esa página o lo tenía ya planeado, lo llevaba pensado?

Hombre, bueno, sí, alguna cosa te ha dado alguna idea, sí, pero ten en cuenta que si tú vas por la calle y ves cualquier cosa que te haga reír, el ejemplo más vulgar y corriente, la señora gorda que se cae y te ríes, todas esas

ESO DE LA INSPIRACIÓN ES OTRA GILIPOLLEZ TAMBIÉN. NO TE PUEDES PONER DELANTE DEL PAPEL "NO LLEGA LA MUSA, VAMOS A DAR UNA VUELTA A VER SI LLEGA LA MUSA".

Hombre...

Santiago: ¿O lo iba improvisando?

¡No, no, no, no, no! Eso nunca. Yo soy muy concreto. Para hacer las cosas bien existe un sistema, no te lo voy a explicar porque entonces se enterarán otros y tendrán una clase gratis y seguiré sin cobrarla yo. Pero existe un sistema, hay un sistema, nada de dejarlo al azar "Ya irá saliendo, ya irá saliendo". No, no, no, cuando se hace un álbum ya está todo pensado y más que pensado.

Santiago: ¿Tiene una fórmula concreta destilada después de muchos años de experiencia?

No hay ningún ordenador, sencillamente. Cuando me preguntan "¿Tú qué aparato usas?", "Pues mira, yo la mano derecha y la cabeza de enmedio", no hay nada más. Afortunadamente, continúa sin haber un ordenador que haga historietas. Pero no hay nada más, no hay nada más. Es pensar las cosas y se acabó.

Santiago: Volviendo a la época dorada de Bruguera, me imagino que por entonces usted tendría que buscar inspiración en todas partes.

Eso de la inspiración es otra gilipollez también. Tú no te puedes poner delante del papel "Coño, no llega la Musa, vamos a dar una vuelta a ver si llega la Musa" y cuando vuelves "Tampoco ha llegado, a ver si mañana", y al día siguiente lo mismo y llega el final de semana y vas al editor "¿Y las páginas qué?" "Es que no ha llegado la Musa" "¡Pues ya te puedes ir a buscarla y si no, no vuelvas!" No, de eso nada. Además las Musas hoy en día están asociadas y cobran royalties también. No, de eso nada. Aquí no hay más remedio que ponerse delante del papel y si no viene la Musa, hacerla venir. Pensar, pensar, darle vueltas al asunto, hasta que brota la idea, hasta que te la haces venir bien, y ya está, y se acabó.

Santiago: Bueno, pero me imagino que habría lecturas o películas que veía que...

cosas que ves por la calle, pasadas al papel, son de una ñoñería insoportable, todo eso para pasarlo a la historieta requiere más agilidad. Todo lo que ves por ahí, nada sirve, nada sirve, absolutamente nada. Quizás alguna cosa se haya aprovechado de las que no son acción, algún juego de palabras, una frase dicha en un momento determinado que tiene su coña, todo esto también ayuda, ¿no? Pero lo que es el gag en sí, el gag de acción, no va a salir de ahí.

Santiago: Quizás a partir de los años 60, cuando acumulaba un enorme volumen de trabajo, ya no leía tebeos.

Sí, sí, claro que leía tebeos, yo siempre los he leído. Cada vez menos, porque ya tenía menos tiempo, pero yo siempre los he leído.

Santiago: ¿Y qué era lo que leía?

En aquellos tiempos, cuando yo empezaba, todo lo que se publicaba. Aparte de todas las series de Bruguera, *Pulgarcito*, *DDT*, etc., estaban los de Gerpla, *Yumbo*, *La Florita*, estaba la Hispano Americana, con el *Pocholo*, en Valencia estaba el *Jaimito*, estaba el *Pumby*, había una cantidad de cosas, y yo me las tragaba todas, lo digería todo.

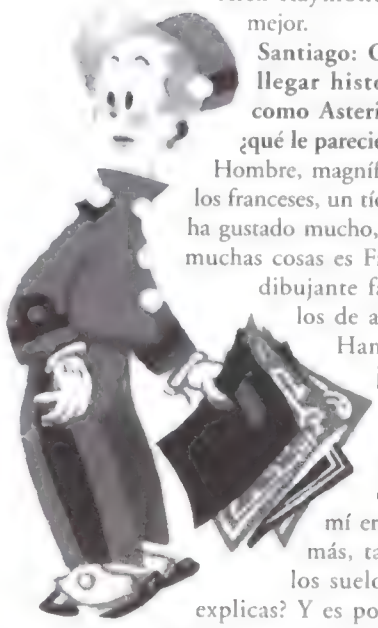
Santiago: La Escuela Valenciana resultaba anticuada en comparación con Bruguera.

Sí, sí, indudable, sí. Y además era de menor calidad, quitando algunos ejemplos como Karpa, que aún vive, los demás no eran de una calidad tan alta. Ahora mismo no recuerdo ninguno que fuera demasiado... Y además veías los dibujantes serios que había entonces, como Blasco y Freixas, yo me los tragaba todos, absolutamente todos.

Santiago: ¿Extranjero leía alguno?

No, extranjero no. El quiosquero no los tenía y yo no tenía dinero para comprarlos. Sí, pero de vez en cuando sí, lo único que tenía el hombre de abajo era el *Flash Gordon* y seguramente *El Hombre Enmascarado*. Y la coña era que este hombre de abajo, aquello del *Flash Gordon* y *El Hombre Enmascarado*,

que eran verdaderas maravillas, casi no lo vendía. La gente prefería comprar, y mira tú si había una diferencia abismal, *Roberto Alcázar y Pedrín*, antes que el *Flash Gordon* de Alex Raymond. Se vendía mucho mejor.



Franquin, gran maestro y referencia para todos los historietistas europeos.

Santiago: Cuando empezaron a llegar historietas francobelgas como Asterix o las de Franquin, ¿qué le parecieron?

Hombre, magníficas. Sobre todo entre los franceses, un tío que a mí siempre me ha gustado mucho, y hasta le he imitado muchas cosas es Franquin. Para mí, un dibujante fabuloso, y casi todos los de allí, Franquin, Peyo... Han salido de allí dibujantes magníficos, y no entiendo por qué allí las revistas han caído también. ¿Por qué? Esto, que para mí era el sumum, el no va más, también ha caído por los suelos. ¿Esto cómo te lo explicas? Y es por eso, sencillamente porque la gente se ha ido apartando. Cualquier publicación francobelga era muy superior a cualquiera de las nuestras, me refiero a las semanales. Superiores pero a años luz. Todas han caído.

¡OJO CON LA CENSURA!

Santiago: Otro elemento que supongo que influiría bastante en las producciones de Bruguera entre los años 50 y los 70 sería la censura.

Sí, claro, indudable. Pero como sabía ya de qué pie cojeaba la censura, y tenía mucho trabajo, no podías permitirte el lujo de enviar una página y que te viniera devuelta por la censura. Era impensable ponerse a repetir algo, entonces trabajabas con un ojo puesto aquí y el otro en la oficina de la censura, y hacías cosas para que no ocurriera nada. Aún así y todo, nos venían cosas devueltas, que decías "¿Será posible? ¿Qué habré hecho yo aquí?" Venían cosas devueltas, pero era una mínima parte. En toda mi vida trabajando para Bruguera sólo me habrán venido devueltas, y no realmente devueltas, sólo para arreglarlas un poco, un par o tres de páginas. Un detalle determinado que decían: "Esto hay que quitarlo."

Santiago: ¿Y con qué motivo?

En la revista *Can Can* yo hacía una sección que la empezó Manuel Vázquez que era *La historia ésa vista por Hollywood*. Él la dejó después de diez o doce páginas y me tocó a mí continuarla. Cuando ya llevabas un montón de personajes ya no sabías qué hacer, empezabas a meter ahí que si Fantomas, que si esto, que si lo otro, y una vez se me ocurrió meter a la Ballena Blanca, a Moby Dick. En una viñetita, no tenía ninguna importancia, se veía una cueva submarina, y se veía a Moby Dick, la ballena, con el ballenato al lado, empreñado y tal, en el suelo había unos cuantos pulpitos que salían corriendo, el ballenato estaba allí metiendo la bronca, mientras fuera de la cueva se veía un pulpo enorme allí escocido. No tenía la mayor importancia, ¿no? ¡Joder! Vino la contestación de censura diciendo que cómo se permitía ese libidinoso colaborador poner un adulterio en una revista infantil. ¡Hostia, pero si son ballenas!

Santiago: Vamos, que en cuanto que se despistaban...

Salió una vez la cosa más bestia del mundo. Salía en la *13 Rúe del Percebe*, en la calle, un perro que se estaba comiendo un hueso tranquilamente, simplemente, sin ninguna intención. ¡Pues coño, resultaba que aquel perro se estaba lamiendo su miembro viril! ¡Hostia! ¡Llegaba un momento en que para hacer una línea recta te lo pensabas! ¿Cómo lo interpretarán estos señores de la censura?

David Muñoz: ¿Todas las páginas pasaban por censura?

Sí, sí, todas, todas, absolutamente todas.

Santiago: ¿Tenían unas directrices previas expresas?

Sí, claro, había unas directrices. Lo que ocurre es que el personal de la oficina de censura, por temor a su dirección, a sus jerifaltes, si las directrices eran hasta aquí, ellos llegaban mucho más lejos. En cuanto surgía cualquier pequeña duda: "¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!" Entonces el director de censura era un cura, el padre Vázquez le llamaban, y a veces le habían comentado en la editorial páginas que había devuelto la censura con la cruz roja y se meaba de risa, decía "Están locos, están locos, están locos".

Santiago: ¿Recuerda algún problema que tuvieran otros dibujantes?

Sí, Jorge, el que hacía *Doña Urraca*, hizo un personaje que se llamaba *Don Pancho*, que tenía su mujer, que se llamaba Doña Pancha, llevaba la clásica cola de caballo, y se estuvo publicando durante tiempo, hasta que vino una devuelta, tachada, y pensamos "Se habrán equivocado, pues no hace años que se

está publicado esto, ¿qué pasa?" Antes de romperla preguntaron, porque igual era un error. Llegó una respuesta diciendo que no, que aquella señora llevaba una cola de caballo, y que las colas de caballos incitan a los niños a la masturbación.

Santiago: Y lo decían así, con toda la cara.

A Vázquez también le ocurrió, con *Las Hermanas Gilda*. En muchas de las historias de las Hermanas Gilda, la gracia era que la gorda se buscaba un novio, y el novio al final era una cosa rara, un tipo raro. Y en una de las historietas lo que pasaba era que el novio era un centauro, y se veía la última viñeta a la gorda sentada encima del centauro, corriendo tan feliz, y a la otra mirando desde lejos, lo clásico en las historietas de las Hermanas Gilda. También vino devuelta, y la explicación fue que un centauro, a fin de cuentas, era un hombre, y que aquel hombre iba desnudo, y que las Hermanas Gilda no podían ir montadas encima de un hombre desnudo.

Santiago: De todas formas, imagino que tendrían más problemas los autores de cómic de aventuras, más realista.

Sí, pero ellos también lo tenían en cuenta. Ya sabían que cuando se daban un beso, el puño había de caber entre las bocas de los dos que se están besando. Cuando iba a hacer el día de viñetaje, a veces me pasaba que en el *Can Can*, en la contraportada, sacaban la foto de una artista, y me decían "Oye, Ibáñez, súbele un poco esto de aquí." No enseñaba nada, pero yo decía "¿Hasta dónde? ¿Hasta aquí? ¿Hasta aquí? ¿Hasta aquí?" "Hasta donde puedas, tú súbelo hasta donde puedas". Eran todo gilipolleces.

Santiago: ¿Y a los dibujantes a veces no les divertía burlar a la censura?

Sí, a veces pasaba. A veces en las páginas que llamábamos de actualidad se metía una señora imponente, con gente alrededor, cuidado, sin tocarla ni nada, metías a un tío pequeñajo allí agarrado a una pierna, y ni siquiera se fijaban, si lo hubieran visto la habrían devuelto inmediatamente "¡Pero qué hace ése, que la está cogiendo! ¡La mujer es santa!" Esto de que "la mujer es santa" era una coña también. Muchas cosas desaparecieron, como *Don Pío*, de Peñarroya, que desapareció porque "atacaba la sacrosanta unidad de la familia española", y entonces en vez de ser el padre, la madre y el hijo, se convirtieron en el tío, la tía y el sobrinito, y entonces ya valía.

BAJO PRESIÓN

Santiago: ¿Cuántas páginas hacía a la semana trabajando para Bruguera?

Muchas. Yo hacía muchas páginas entonces.

Santiago: ¿Desde el principio?

Sí, sí. Yo hacía muchas páginas, muchas. Ahora ya no puedo, imposible. Yo estuve trabajando allí con un promedio de unas 20 páginas semanales. Algo disparatado, claro.

Santiago: Una vez leí que llegaba a hacer 40 páginas semanales.

No, cuarenta no.

Santiago: Eso ya era un poco exagerado.

¡Es que veinte ya era exageradísimo! ¡Exageradísimo! Los grandes de fuera, como *Asterix*, hacen un álbum cada año o cada dos años. Yo, actualmente, trabajando poco, tengo que hacer seis álbumes anuales.

Santiago: ¿Seis álbumes anuales?

Eso trabajando poco.

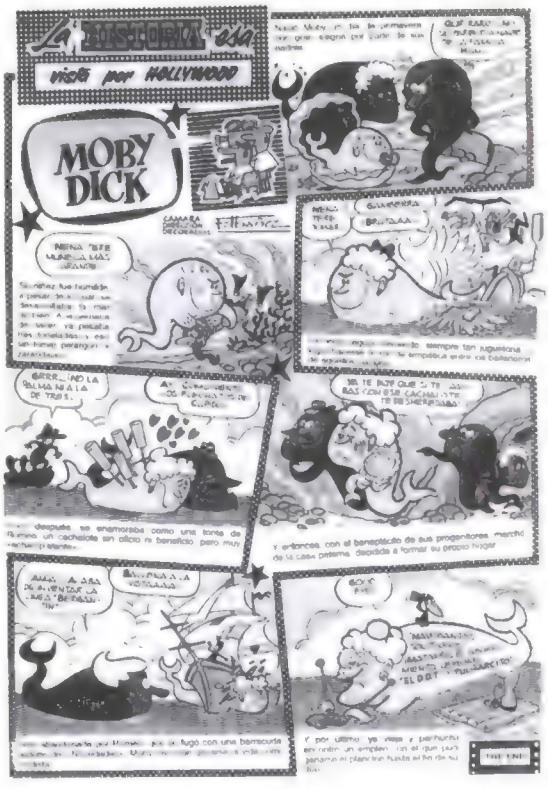
Santiago: ¿De 44 páginas?

Sí, sí, claro, de 44 páginas. Pero entonces me hacía las 20 páginas a la semana completitas, guión, dibujo, todo. Todo, todo, todo. Yo no contaba ni con vacaciones, ni nada.

Santiago: ¿Y no contaba con ayudantes?

Al final sí, al final ya se empezó a contar con los clásicos pasantes, digamos. Yo hacía la

¡Pero si son ballenas!



historieta a lápiz y luego venía el otro dibujante, que a lo mejor no sabe hacer una historieta pero tiene buena mano para dibujar, y lo pasaba a pluma. Más de eso no, más de eso nada. Era una cosa exagerada, exagerada completamente.

Santiago: ¿Cómo recuerda aquellos años? ¿Como años de mucha presión?

¡Claro! Imagínate. La presión era tremenda por parte de la editorial, y encima estaba llegando a ese extremo, que no lo hacía nadie, de hacer 20 páginas semanales, que sólo lo hubiera podido hacer Vázquez, pero como Vázquez no quería... a los demás les era totalmente imposible. La presión era tremenda, de estar haciendo eso todas las semanas, y encima de vez en cuando me venía González y me decía "Oiga, Ibáñez, a ver si puede hacer un esfuerzo y hacer una paginita más." "¡Vale ya! ¡Que de esfuerzos ya llevo hechos 48, uno detrás de otro, uno encima de otro! ¡Imposible!" "Sí, pero usted puede" "¡No puedo! ¡No puedo! ¡No puedo!" Había una presión, sí, y en cuanto podían, venga más páginas. Incluso habían llegado a enviar a alguien de la editorial con cualquier excusa para ver qué estaba haciendo, qué tenía encima de la mesa. ¡A un tío que está haciendo 20 páginas a la semana le envían a uno a ver qué coño está haciendo, no vaya a ser que esté haciendo cosas para otra editorial! ¡Vamos, para matarlos! ¡Para matarlos! Esto era la presión de la editorial, pero a eso añádele la presión familiar, claro, porque llegaba el fin de semana y "¿Qué, esta semana tampoco?" Era tremendo por todas partes.

Santiago: ¿Cómo hacía 20 páginas semanales? ¿Cuántas horas trabajaba al día?

Todas. Todas y unas cuantas más. Todas, todas, todas, todas. Me quedaba hasta las tres de la mañana, o hasta las seis de la mañana, o toda la noche en vela. Luego he pagado factura, claro, me ha pasado factura porque tengo la columna hecha una mierda, rota por todas partes, con pinzamientos y cosas por todas partes. Pero en aquel momento no lo piensas.

Santiago: Pero es que además no basta con pasar muchas horas delante del tablero, además hay que ser gracioso, hay que estar inspirado.

Los gags tenían que estar. Y no era como se hacía al principio en Casa Bruguera, con el sistema de una historieta, un gag. Una historieta era un chiste hinchado, se llegaba a la resolución en la última viñeta y mira, tiene gracia, no la tiene, y ya está. El sistema que yo hacía fue siempre de cada dos o tres viñetas un gag, una cosa nueva. La última viñeta era una más, el broche de oro, el cierre. Yo hacía muchos, a lo largo de cada historieta hacía muchos. Como trabajo era tremendo, espantoso. ¡Sólo yo era capaz de hacerlo! ¡Sólo yo! ¡Sólo yo!

Santiago: Su capacidad de trabajo era...

Tremenda, tremenda, espantosa. Ahora ya no puedo, ahora ya no. Acabó aquello. A veces se ha comentado ¿no sería mejor hacer menos trabajo, menos cantidad de trabajo, y que tuviera más calidad, que estuviera mejor terminado? Pues sí, indudablemente sí, a mí me gustaría, aunque fuera trabajando las mismas horas, pero hacer menos trabajo en esas mismas horas, que quedaran mejor terminadas. Pero hay un problema, un problema importante. Todos tenemos un techo. Yo puedo pasarme ocho horas en una página en vez de cuatro, pero eso no me asegura que vaya a estar mejor. Si yo no sé hacer nada más, da exactamente igual que pase ocho o dieciséis o que me pase cuatro. Por lo tanto, sí, podía haber quedado algo mejor, al menos mejor trabajadas de fondos y eso, pero para de contar, ¿eh? para de contar.

Santiago: O sea, que usted se acostumbró ya a trabajar a ese ritmo y...

No, no, no, no, es que cada uno tiene su ritmo. Cada uno tiene su límite, y el hecho de que las cosas se hagan más despacio no quiere decir que vayan a salir mejor. Uno sabe hasta donde sabe, y a partir de ahí no puede hacer nada más. Si no sabe hacer nada más, no puede hacer nada más. Absolutamente nada.

Santiago: Se puede retocar el dibujo.

Nada, nada, nada, nada, nada, nada. Aparte de que lo que interesa de la historieta es otra cosa. El gran error que hemos tenido todos al empezar es prestar toda la atención al dibujo, que las cosas queden bonitas. Al lector lo que le importa es el guión. No hablo del aficionado a la historieta, el aficionado a la historieta no tiene importancia porque no es negocio, el aficionado a la historieta, que puede ser un 2 por mil, económicamente no tiene ningún peso. Interesa el lector, el que compra las cosas para disfrutar, para divertirse, y ése lo que quiere, si se trata de historieta cómica, es coger su página y, hombre, no te digo desternillarse, revolcarse por el suelo, pero sí pasar un rato divertido con aquello, entretenido. A ése tanto le da que cada dibujo sea una obra de arte digna de figurar en el Prado como que el dibujo tenga gracia y que le haga reír, sencillamente eso. O sea que a veces es una tontada. Es más, cuando a veces se ha intentado

hacer historieta con viñetas grandes, más trabajaditas, con más fondos, la respuesta inmediata del lector era "¡Nos robais material! Este dibujante esta semana no ha querido trabajar, ha hecho menos viñetas", cuando en realidad al hacer viñetas más grandes, cada página suponía muchas más horas de trabajo que hacer viñetas pequeñas. Pues la respuesta era "Por las dos pesetas que pagamos, nos quitais mercancía".

Santiago: ¿Qué desgastaba más? ¿Estar tantas horas físicamente dibujando o el darle vueltas a la cabeza tratando de inventar un gag?

Todo, todo. Todo por igual. Porque además no era aquello de "ahora empleo este tiempo en pensar", "ahora me distraigo y hago la historieta". No, no. Pensabas aquello, y cuando aquello ya estaba resuelto y estabas trabajando en el dibujo, al mismo tiempo ya estabas pensando en lo siguiente, porque no podías entretenerte con los brazos cruzados, no. Cuando terminara la página, ya tenía que estar preparado el guión para la siguiente. Era espantoso aquello.

VALOR... ¡Y AL ÁLBUM!

Santiago: ¿Por qué empezaron las historietas largas?

Por la posibilidad de hacer álbumes, sencillamente por eso. Siempre, todo lo que se ha hecho siempre, ha sido por la parte económica. Siempre, siempre, al cien por cien, siempre, siempre, siempre. Entonces se vio que aparte de la publicación semanal había mercado para lanzar los álbumes. Entonces pensaron lo siguiente: si el mismo dibujante nos hace una historieta especial para publicarla en álbum, tenemos que pagarle tanto por la publicación semanal, y aparte tanto por la historieta que haga para el álbum. Sin embargo, por el mismo precio tenemos lo que sale todas las semanas, que lo metemos en álbumes y se va a vender la mar de bien. Como así fue, efectivamente. Aquellas historietas semanales se recopilaban, salían como álbumes y se vendían como rosquillas.

Santiago: ¿Eso cambió su forma de trabajo?

Era igual. Eso del que llega y dice "Traigo una paginita, pero luego ya me cuesta pensar", afortunadamente no me ha ocurrido nunca. Entiendo, entiendo a quien le ocurra, porque no es fácil tampoco, pero a mí no me ha ocurrido nunca, afortunadamente.

Santiago: Entre las historietas largas, una que a mí siempre me ha llamado mucho la atención es *Valor... ¡y al toro!*

¡Ah, sí, sí! *Valor... ¡y al toro!*... esa historieta se hizo cuando hubo enganchadita con el dire allá en Casa Bruguera. En *Valor... ¡ y al toro!*, no sé si te habrás fijado en las primeras páginas, bueno, si no eres muy profesional no lo ves, que los personajes quedan un poco rarillos, y es porque los personajes eran otros. Eran otros, y en el momento en que llegué a un arreglo con Bruguera, lo que hice fue aprovechar las pocas páginas que estaban hechas, cortar la cabeza y poner la de Filemón, y continuarla con Filemón, y cortar y continuarla con Mortadelo. Hubieran sido

Valor y... ¡al toro! No eran Mortadelo y Filemón.

otros, claro.

Santiago: ¿Cómo? ¿Entonces esa historieta la hizo pensando en otro...?

Pensando en otro mercado, exactamente.

Santiago: Entonces dijo "Yo me voy de aquí".

Sí, sí, sí, sí. Como ínterin se solucionó la cosa con Bruguera...

Navarro: Pero vamos a ver: la primera historieta larga es *El sulfato atómico.*

No sé si fue la primera. Luego se ha hablado de ella como que fue la primera, pero no me acuerdo si fue la primera.

Navarro: Sí, el primer álbum pensado que salió en *Gran Pulgarcito*, cuando Bruguera lanzó la revista en el año 69 fue *El sulfato atómico.*

Sí, en aquel entonces fue cuando, con aque-

llo de las manías del González, que en aquel momento estaba por todo lo francés y belga y todo eso, y fue cuando decidió que teníamos que hacer álbumes. Pero dijo "Claro, esto que hacemos aquí normal y corriente no vale, tendría que ser una cosa más terminadita, fíjese en esto, fíjese en esto y haga una cosa muy bonita". A la larga, un álbum normal y corriente tiene exactamente las mismas ventas, porque esas cosas muy bien hechas les gustan a los aficionados a la historieta, que son un uno por mil. Pero en aquel momento este hombre dijo "Vamos a hacer una cosa bonita", y fue cuando hice lo de *El sulfato*. En aquel entonces también preparaba lo de *Valor... ¡y al toro!* Luego ya se arregló la cosa con Bruguera, se terminó lo de *El sulfato*, se terminó *Valor... ¡y al toro!*, y otra vez eso de las viñetas tan trabajadas volvió a bajarse. De hecho, la gente se quejaba de que antes dábamos seis tiras por página y ahora dábamos cuatro, así que yo dije: "Mira, que no sea ni una cosa ni la otra, vamos a hacer cinco, que también queda muy bonito, muy presentable, que a todo el mundo le gustará, casi no se dará cuenta de que hemos rebajado una, y todos tan contentos." Durante mucho tiempo se estuvo haciendo con cinco tiras. Luego ya fue cuando se pasó a cuatro, un poco también por comodidad, porque pensamos "Bueno, como con cuatro lo estamos haciendo casi exactamente igual que cuando lo hacíamos con seis, pues ahora es un poco más sencillo hacerlo."

Navarro: Me ha sorprendido lo del conflicto en la época de *Valor... ¡y al toro!*, porque cuando salió cuando salió *Gran Pulgarcito*, hacía un año y pico que Bruguera había comprado *Asterix* y el material Dargaud que les gustaba. *Gran Pulgarcito* lo lanzaron a imitación de *Pilote*, con las grandes series por entregas, pusieron a *Mortadelo y Filemón* al frente, y el siguiente paso, una vez fracasó esto, fue la revista *Mortadelo*, en 1970. Visto desde fuera, daba la impresión de que el matrimonio Bruguera-Ibáñez había ido subiendo hasta llegar a su momento álgido en el año 70. Entonces, que entre medio haya un conflicto es algo de lo que yo no tenía ni idea.

Sí, sí, sí, sí, sí.

Navarro: ¿Por qué se produjo? ¿Cuándo se produjo?

Como ya dije antes, este hombre, González, era muy especial. Las cosas no iban bien con él. Y después de hacer la cantidad de puntos que yo le hacía, salíamos a discusión semanal. Discusión pero fuertecita, ¿eh? "Yo te aguanto a ti, tú me aguantas a mí, a mí tanto me importa saltar a la calle, a ti tanto te importa que salte, pues vamos a por todas ya", y se gritaba y todas esas cosas. A eso se unía la falta de seriedad respecto al pago de royalties, o sea que se juntaba todo, hasta que llegó ya el momento de explotar. Vino la pelea, mi marcha arriba. Interin, antes de que llegara mi marcha arriba, como las peleas eran continuas, yo ya estaba pensando en lo otro, en mandarles a hacer puñetas, y se acabó. Con *Valor... ¡y al toro!* procuré hacer que no se notara mucho el cambio de las cabezas en las tres o cuatro primeras páginas. Ya no me acuerdo de qué nombre les puse, pero eran dos personajitos más tirando a lo que se hacía fuera, más parecido a lo que hacían ellos, pero no me costó nada recortarles la cabeza y poner a Mortadelo y Filemón y aquí no ha pasado nada.

Santiago: Entonces los personajes eran básicamente Mortadelo y Filemón.

Sí, sí, sí, sí, sí. Además, yo les mantenía casi las mismas características, porque, ya que me marchaba, quería marcharme haciéndoles la puñeta, claro. Yo quería algo que fuese aquello, que no fuera lo mismo para que no pudieran echárseme encima, pero que recuerde a aquello. Que sea un tipo que también se disfrace. "Les voy a hacer la puñeta". Claro, eso luego me sirvió para aprovechar aquellas páginas, así que fue magnífica la idea aquella.

Santiago: ¿Y a dónde se iba?

No, no, no, no. Si es que no tenía nada. Yo sabía que si preparaba algo que estuviera bien, iba a encontrar dónde publicarlo. No es que yo supiera que concretamente me iba a ir aquí o me iba a ir allá. No, no, no.

Santiago: ¿Al extranjero quizás?

Pues sí, podía ser una cosa para publicarla fuera y se acabó. Entonces todavía no había contactos con los alemanes. En aquel momento, a poco bien que lo hicieras, había trabajo para casi todo el mundo. Yo sabía que me iba a costar más o menos, pero que lo iba a colocar en cualquier otro sitio.

Navarro: Otra curiosidad que tengo es si conociste y trataste a Perich, el humorista, durante su etapa de redactor en Bruguera.

Sí, claro, claro. Perich era el jefe hasta cierto punto. Allí el jefe era Rafael González. Entonces, cada uno de los redactores jefe, Perich, Oliván, Turnes, cada uno estaba al frente de una revista. En teoría eran los directores, pero eran directores sin vara de mando. Unos directores que tenían que coger sus

páginas, ir al director general y decirle: "¿Qué le parece esto?" Entonces el director general daba su visto bueno, y ellos "Vale, vale, vale." Conmigo nunca hubo problema, lo que hacía yo, bien hecho estaba. Ahora, en cuanto se querían salir un poco del camino trillado, el visto bueno no lo daba el director de la revista, lo daba el jefe supremo. Siempre, siempre, siempre.

Santiago: *Valor... ¡y al toro!* demuestra que su dibujo sí podía ser mucho más trabajado, más detallista.

Sí, pero también llevaba más tiempo. Y dentro de la producción Bruguera, aquello no se podía mantener. Hacer 20 páginas y que fueran como ésas era imposible, lógicamente.

Santiago: ¿Se siente especialmente orgulloso de ese álbum o de algún otro?

Yo no trabajo para colgarme mis páginas en la pared y que la gente diga "Mira, qué bonitas son", yo trabajo para llegar a la mayor cantidad de público posible. Yo no soy un cínico para decir "No, a mí lo que importa es el arte, a mí el dinero no." A mí no me regalan el dinero, y yo si haciendo una cosa puedo ganar más dinerito, pues yo la hago, sencillamente. La hago porque sé, además, que consigo mi meta que era llegar a la mayor cantidad de público posible. A esa mayor cantidad de público llego con esa historieta no tan trabajada. No tan trabajada en cuanto a lo físico, al dibujo, ahora, en cuanto a la idea, al guión, ahí sí que lo he trabajado siempre igual. Aquello yo sabía que llegaba a la cantidad de público que yo quería llegar, por lo tanto era suficiente ya.

Santiago: Sí, bueno, pero aún así, una vez acabado el trabajo uno puede mirar hacia atrás y decir: "Caray, qué bien me ha quedado éste, qué inspirado estaba hoy, cómo me gusta éste."

Es que una simple viñetita con un personaje dando saltos por ahí sin nada de fondo detrás puede tener más coña que una viñeta que me recuerde al cuadro de *Las Lanzas*. Una viñetita la puedo hacer trabajadísima y resultar un plomo indecente, en cambio hacer otra sencilla y tener más gracia.

Santiago: A eso me refiero, a eso. De guión, de gracia...

Hombre, todos son míos, todos son míos. Cuando alguna vez tengo un poco de tiempo de releer alguno digo "Éste que bueno es, y éste es mejor, éste es mejor"...

Santiago: ¿No hay ninguno mejor?

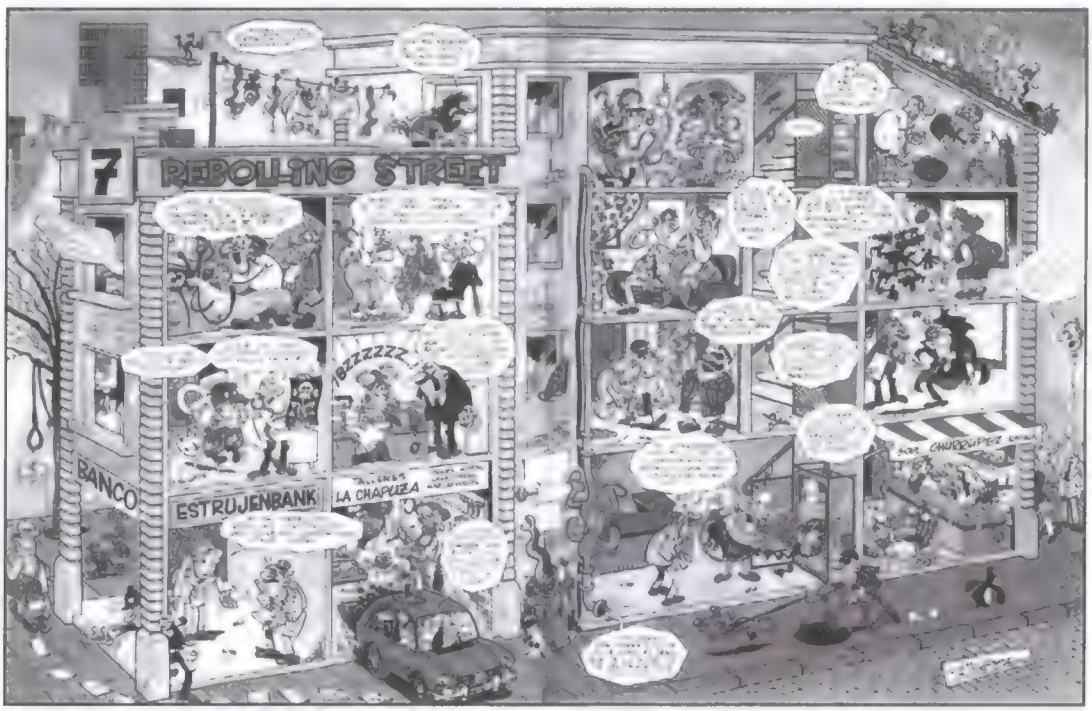
¡Todos son verdaderas maravillas! ¡Son joyas, son joyas!

ESOS PERSONAJILLOS

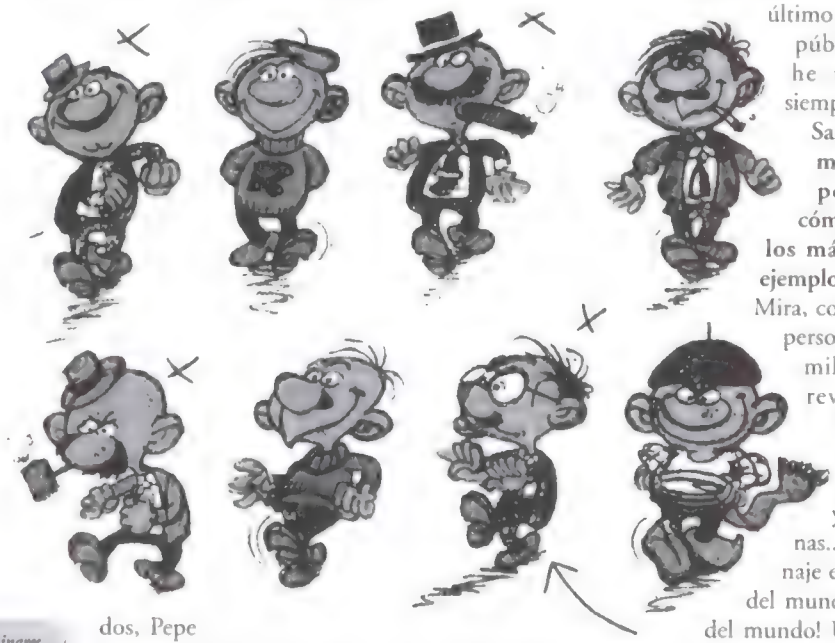
Navarro: ¿Y de personaje?

La verdad es que lo he dicho mil veces: Rompetechos. El personajillo aquel pequeñajo que tenía mucha coña, tanta o más que Mor-

7 Rebolling Street, en Guai! ¿Así que la 13 Rúe del Percebe cuesta? ¡Pues toma dos tazas!



tadelo, y encima era más fácil de hacer, porque era un solo personajito. Así como en el resto de las historias que yo hago son Mortadelo y Filemón, que son



Arriba: Bocetos preliminares de los cuales acabaría saliendo Debajo: Rompetechos. Sacarino, un botones temible.

dos, Pepe Gotera y Otilio, que son dos, o Chicha, Tato y Clodoveo, que son tres, éste era uno solo y pequeñajo, no requería grandes cosas. La parte gráfica de esas historietas salía con nada. Pensarlas era más jodido, pero la parte gráfica salía en nada. Igual que la *13 Rúe del Percebe*. La parte gráfica trabajaba sobre plantilla y salía en nada. Ahora, hacer la *13 Rúe del Percebe*, en el momento de hacerla, de crearla, costaba dos o tres veces más que una página corriente. En una página normal y corriente eran tres o cuatro gags, y en la *13 Rúe del Percebe* eran 14 ó 15, siempre metidos en el mismo lugar, siempre metidos en aquel nicho, en aquel piso, de ahí no podían menearse, no podías hacerlos correr por las montañas o por el campo. Aquello cuando llevabas ya cien páginas decías "Joder, qué saldrá ahora", cuando llevabas 300 era "Hostia" y cuando llevabas 500 era "¡Joder, qué pongo yo aquí ahora!". Pues salía, salía, y hubieran seguido saliendo.

Santiago: ¿Quizás la *13 Rúe del Percebe* era lo que más le agobiaba?

Sí, sí, sí, sí, sí. Pero mira, como sabía que gustaba, cuando se hizo la revistita con Grijalbo que se llamó *Guai!*, hice la misma *13 Rúe del Percebe* pero corregida y aumentada, la hice en la página central, a página doble, así que daba más trabajo todavía. Pero yo sabía que aquello al lector le gustaba. Yo sabía que iba a tener más trabajo, pero como al público le gustaba, daba igual. Con eso siempre he sido muy respetuoso, con ese último paso de la llegada al público. Eso siempre lo he tenido en cuenta, siempre, siempre.

Santiago: Ya que hablamos de personajes, podíamos repasar cómo fueron inventados los más importantes. Por ejemplo, Sacarino.

Mira, con la invención de un personaje se podían decir mil cosas, llenar varias revistas como ésta. Explicar una serie de pijadas y gilipolleces y llenar páginas y páginas y más páginas... ¡Inventar un personaje es la cosa más sencilla del mundo! ¡Es lo más tirado del mundo! Un personaje de historieta cuanto más sencillo sea, cuantas menos características tenga, tanto mejor para la historieta. El personaje ideal para la historieta es Juan Pérez de Vázquez. Es ideal, vale para todo. Al inventar un personaje hay que darle alguna característica que le diferencie de lo que hay en ese momento en el mercado, que sea un poco distinto, que no tenga muchas características, para no encerrarlo, pero que tenga suficientes para hacerlo distinto de los demás, y ya está. En un día yo te puedo inventar 15, 20 personajes, 40, los que quieras. Lo jodido empieza a partir de ese momento. Cuando empiezas a menearlo y llevas ya 100 páginas, 500, 1.000, ahí está la dificultad. En inventarlo no, en absoluto, en absoluto, nada de nada.

Santiago: ¿Pero es preferible trabajar con personajes o sin ellos, en historietas genéricas?

Ibáñez se encoge de hombros.

Santiago: ¿Tampoco le supone ninguna dificultad?

Ibáñez sonríe.

Santiago: Lo digo porque muchos dibujantes comentan que tener personajes ya inventados les facilita mucho el trabajo frente a las historietas genéricas, que les resultan más trabajosas.

Según cómo, lo facilitan. A veces te pueden encorsetar. Si coges series sueltas puedes tratar el tema que te dé la gana. Si coges un per-

sonaje, más o menos ha de tener relación con el personaje. Cuando haces historietas sueltas, puedes hacer lo que te dé la gana, claro, así que tienes un poco más de libertad para trabajar. Pero es igual, en el fondo es igual, en el fondo es igual. Si eres capaz de inventar gags que te vayan chorreando, es igual, es lo mismo.

Santiago: Sí, bueno, pero de todas maneras me gustaría comentar un poco de dónde salieron los personajes.

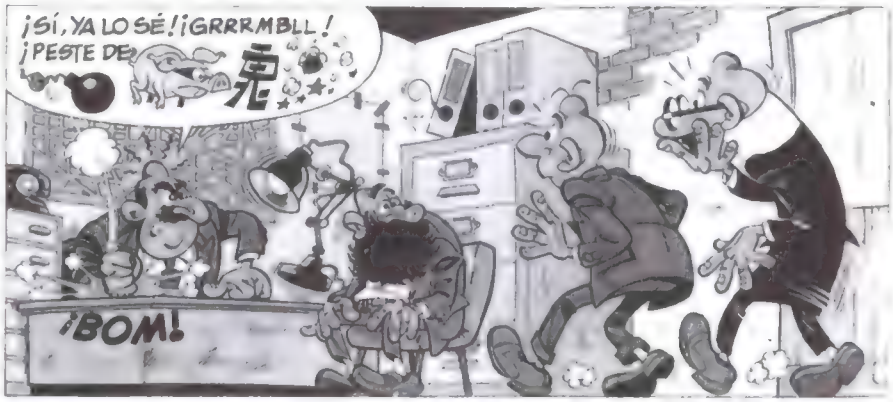
Una cierta relación sí que hubo en un momento dado... por ejemplo, con Mortadelo era el tiempo de los agentes secretos y todas esas cosas. Gracias al cine tenían cierta fama los agentes secretos, así que el dire me dijo "¿Tú no podías hacer algo de un agente secreto?", y yo dije "Se ha hecho mucho." Porque con agentes secretos en historieta se había hecho muchísimo ya. Me dijo "Piénsese algo que lo diferencie." Salió aquello de Agencia de Información que ya nos permitía algo más amplio, que los personajes no sean sólo el policía y el ladrón, sino que sea un tipo montando informes, metiéndose en la

empresa, ya nos permite un poco más. Y luego Pepe Gotera y Otilio eran los clásicos de siempre, los chapuceros de siempre, que en historieta se han hecho toda la vida. Rompetechos era un tío que toda su gracia se basaba en la miopía del personaje. En aquel momento sí, en aquel momento no había nada de eso. Aquello sí que fue: "Invente un personaje" "¿Qué personaje?" "Usted mismo, aquí quedan unas páginas vacías, así que haga algo distinto a lo que ha hecho hasta ahora, o sea, algo que tenga gracia" y ya está.

Arriba: Pepe Gotera y Otilio, chapuzas a la ibérica. Debajo: Rompetechos, el favorito de Ibáñez.

Santiago: La T. I. A., el Súper y Bacterio llegaron ya con las historias largas.

Eso fue lo que te dije antes de intentar que el personaje no sea siempre lo mismo. En ese momento *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información* estaba ya pasado, la gente se habría hartado de ello. Así que vamos a ponerlo un poco al día. Aquello fue, cómo te diría yo, hacerlo un poco más cinematográfico. Que fueran los personajes y, aparte, las segundas figuras, las figuras digamos de fondo. Crear otra serie de personajes que los ayudaran, que los complementaran, que hicieran una cosa más completa. Y que además son personajes que te ayudan, porque a mí el Bacterio me ayudaba a hacer guiones con sus inventos raros y sus cosas raras, que cuando yo en un momento dado pensaba "Joder, ¿qué hago ahora? ¡Ah! Pues un invento del Bacterio". Aquello ayudaba mucho, muchísimo, muchí-



Arriba: El Súper y Bacterio entran en juego en El sulfato atómico.
Debajo: El fin de Bruguera.

simo. El meterle actualidad ayudaba muchísimo. Si el cómic continuara, de aquí a unos años pensaría en otra cosa para mantenerlo al día. Pero como la cosa no sé si va a continuar, pues no sé, ya veremos.

Santiago: Los chistes que introduce ahora de actualidad y también con otro tono, ¿Los hace ahora por mantener la vigencia de la serie o los habría hecho antes de no ser por la censura?

No, no creo que se hubieran hecho antes. Se trata de mantener sobre todo al público adulto. A veces haces cosas que llegan, no te explicas cómo, a... verás, a veces la censura que existe en la barriga de cada lector es peor que la censura oficial de entonces. Yo me he encontrado con hacer verdaderas tontadas y recibir cartas de la mamá de un niño "Este Mortadelo ya no es lo que era, se lo voy a retirar a mi niño, porque mi niño no puede crecer con esta lectura." ¿Qué habré hecho ahí? En un álbum de Mortadelo, *El Quinto Centenario*, en un momento dado, en el galeón, no me acuerdo por qué, se pierde la ropa. Hacen ropa nueva, y está allí también Rompetechos, que se equivoca y hace la tela con un tejido blanco rompiendo las velas... El caso es que en un momento dado están desnudos. De espaldas, claro. De espaldas enseñando el culito. Me llegó una carta de una madre: "Esto es pornográfico."

Santiago: ¿Usted ha dicho que ahora mismo está más interesado en mantener el público adulto que en captar al niño?

No, no, todo, todo. Si no captamos al niño, el público adulto desaparece. Hay que mantenerlos a todos. El tiempo que le quede al cómic, tendremos que mantenerlos a todos, no sólo a uno, habrá que contentarlos a todos.

Santiago: Para cerrar el tema de los personajes, ¿cuál era su favorito entre los personajes de la Escuela Bruguera?

Hombre, en un principio, cuando empezaba, todos, todos, absolutamente todos. Luego, si vamos a afinar un poco, como gracia, como gracia chispeante, sobre todo los de Vázquez, indudablemente. Los de Vázquez. Conti, aunque no fuera gran dibujante, también tenía mucha gracia. El Figueras también, porque como yo aparte de ser lector también era aficionado a la historieta, pues me gustaba Figueras por su forma de hacer, de resolver. Es que no puedo... por alguna razón, todos, todos, absolutamente todos. ¡TODOS!

LA CAÍDA DEL GIGANTE

Santiago: ¿Cuándo empezó a notar la decadencia de Bruguera?

Cuidado, que la decadencia de Bruguera no vino por las revistas, por los colaboradores y todo eso, ¿eh? La decadencia de Bruguera fue administrativa, ¿eh?

Y CLARO, NO FUE EXTRAÑO QUE EL DIRE LE ENCARGARA AL GLORIOSO IBAÑEZ UN ÚLTIMO TRABAJO...
YA SABE, ¿EH? ¡CUANDO TERMINE LO CUELGA EN LA PUERTA, APAGUE Y VÁYASE!
CERRADO POR INSOLVENCIA TOTAL

Santiago: Fue por motivos de gestión.

Exactamente. Si no, hoy día continuaría, fue todo administrativo, todo, todo.

Santiago: ¿No hubo bajada de ventas?

Podía haber, pero el cómic siempre ha tenido subidas y bajadas que nadie ha sabido nunca a qué se deben. En épocas de escasez se vendía más, los álbumes más caros que hacíamos, se vendían más. En épocas que la gente

vivía mejor, se vendía menos. Nunca se ha sabido cómo se vendía el cómic. Mientras *duró* la decadencia de Bruguera, posiblemente las ventas subieron y bajaron varias veces.

Santiago: Pero no fue algo que un día se acabó de golpe.

No, no, no, no. Fue viniendo, fue viniendo, fue viniendo. Fueron muchas cosas, no puedo decir que se debió a esto y ya está. Fue aquello de entre todos la mataron y ella sola se murió. La cabeza visible, Francisco Bruguera, cayó enfermo, y tuvo que alejarse de allá, alguno se quejaba de que ya antes de que cayera enfermo algunas cosas no se habían hecho como debían hacerse.

Santiago: Desde la posición de dibujante que llevaba sus páginas a la editorial, las entregaba y volvía a casa, ¿era consciente de que aquello iba a peor?

Sí, sí, yo lo veía, unos cuantos lo veían, pero una inmensa mayoría no. Para la inmensa mayoría hasta el último día fue "¡Ah! ¡Esto es el gigante! ¡Esto no puede caer nunca! ¿Cómo va caer esto? ¡Ja!" Para la inmensa mayoría fue así.

Santiago: Usted abandonó Bruguera algo antes de que desapareciera.

Sí, sí, sí.

Santiago: ¿Cómo fue la salida?

Precisamente porque como te decía, uno de los puntales de Bruguera era Mortadelo, que producía chorros de dinero. Y el autor de Mortadelo no era tratado de forma idónea para que se mantuviera aquello. No podía tolerar que produciendo aquel chorro de dinero, fuera tratado como el último de la cola. Entonces vinieron las peleas, los pagos empezaron a espaciarse. Yo les dije que por mal que fueran las cosas, yo los pagos los quería al día, porque gracias a lo que yo hago se están manteniendo, así que yo los pagos los quiero al día. Y se espaciaban, entonces las cosas ya empezaban a ir malamente, los roces, los roces, los roces, los roces y al final, pues fuera.

ESCALA EN GUAI!

Santiago: Y se marchó a Grijalbo.

Exactamente.

Santiago: ¿Cómo surgió eso?

Con Grijalbo ya había tenido conversaciones antes de marcharme de Bruguera. Cuando llegó el momento les dije "Bueno, pues ahora es el momento, si queréis hablamos porque yo me voy a marchar ya de allí." De hecho, si en aquel momento todo el fondo editorial de Bruguera hubiera ido a parar a Ediciones B y hubiésemos hablado, quizás toda la etapa de Grijalbo ni siquiera se habría producido. Pero claro, aquel fondo de Bruguera quedó en el aire, y yo no podía quedarme de brazos cruzados, yo tenía que seguir haciendo lo que fuera. Ahí fue cuando entró Grijalbo, y con Grijalbo en marcha fue cuando Ediciones B se hizo cargo del fondo de Bruguera, y fue entonces cuando nos sentamos a una mesa y hablando tranquilamente, llegamos a una serie de acuerdos buenos para ambas partes y adelante.

Guai! fue el intento de Grijalbo de continuar con la tradición Bruguera.

Santiago: Grijalbo lo que intentó fue sacar una revista tipo Bruguera. De hecho le contrató a usted, y a Segura, a Martz-Schmidt...

Grijalbo sacó una cosa muy potable, porque aparte de los de Bruguera, también compró series de los franceses: *Asterix*, *Lucky Luke*, *Blueberry*... En conjunto, la revista de Grijalbo era buena, era muy buena. Lo que pasa es que era una revista nueva y quizás entonces empezaba a dar los primeros golpecitos el asunto de la caída del cómic. Grijalbo no consiguió colocarlo a la altura que esperaba, y la cosa iba así, así, así, hasta que llegaron estas conversaciones con Ediciones B. Grijalbo también quería quitarse de encima la cosa infantil, así que todos quedamos felices y se acabó.

Santiago: Su gran apuesta en *Guai!* fue *Chicha, Tato y Clodoveo*. ¿Resultó algo especial ponerse después de tantos años a crear unos personajes nuevos?

Bueno, se trataba de aprovechar el momento del paro. Me preguntaron qué iba a hacer y dije que iba a hacer eso, me dijeron que por qué y dije: "Hombre, aquí tenemos actualidad y va a ser actualidad por muchos años. Aquí tenemos tema para largo."

Santiago: ¿A usted le gustaban *Chicha, Tato y Clodoveo*?

Sí, me gustaban, pero daban mucho trabajo. Si te das cuenta, todos los personajes en mis historietas son calvos. Dicen que los personajes se acaban pareciendo al autor, o el autor al personaje. Sí, sí, pero en el fondo está la vagancia, porque hacer los personajes con mucho pelo lleva una cantidad de horas para acabar la página. Y en *Chicha, Tato y Clodoveo* todos tenían pelo, y era bastante dificilillo de hacer, además. Pero bueno, fue por aquello de decir, vamos a hacer una cosa nueva, pues que le guste al público, que el cambio sea mayor todavía, que sea otra cosa.

Santiago: Es significativo, porque en la época Bruguera se inventan personajes con profesiones, y sin embargo llega el momento de inventar personajes para una época nueva y se inventa a unos que están en el paro.

Exactamente, exactamente. Ya entonces la historieta la hacía con un poco más de actualidad.

EL OFICIO Y EL MERCADO

El desembarco de Ibáñez en B significó para el autor la recuperación de sus personajes emblemáticos.

Santiago: ¿En aquellos momentos no pensó en la posibilidad de conseguir la propiedad de Mortadelo y Filemón, de sus personajes?

La propiedad del personaje es como lo que te decía antes de las páginas. Yo la propiedad no la quiero para tenerla ahí, para colgar un diploma que diga "La propiedad de este personaje es de Ibáñez, ¡es mío!" La propiedad de un personaje es para comerciar con ese personaje. Esté donde esté la propiedad, se puede comerciar con ella.

Santiago: Sí, pero al no pertenecerle a usted, mientras usted estaba en Grijalbo, B podía sacar álbumes de Mortadelo y Filemón que no eran suyos.

No, no, no, no... bueno, aquello ya te digo que nos reunimos en una mesa y todo eso se limó. Aquel equipo que montó Bruguera que uno hacía el guión, otro hacía el dibujo a lápiz, otro hacía la pluma, otro le daba el color, aquello se quitó del mercado, todo fuera.

Santiago: ¿Eso ha desaparecido?

Sí, sí, completamente, completamente. En cuanto a la propiedad de los personajes, la industrial, eso sería un pollo de miedo, un choque tremendo que estaría en los tribunales durante años y años. Estaría yo muerto y aún duraría la cosa. En cuanto a la intelectual, yo no la quiero para mí para colgarla ahí, no, no, yo la quiero para negociar sobre ella. Vamos a llegar a todos estos acuerdos, y el día que falle todo esto, el día que digáis "Mira, ya no vamos a continuar, ya no podemos continuar", entonces esa propiedad intelectual, sin abogados, ni jueces, ni tribunales ni nada, pasa a mí y se acabó la cosa. Más sencillo, imposible.

POR AQUEL ENTONCES, OTRA POTENCIA EDITORIAL DECIDIÓ ADQUIRIR LAS PUBLICACIONES DE LA ANTIGUA EDITORIAL DEL MORTADELO; PERSONAJES, SECCIONES, REVISTAS, COLECCIONES, TELARAÑAS... ¡TODO!
TODO, DIECISIETE CINCUENTA, MIRE.
TRAPERO
Y CLARO, DECIDIERON CONTINUAR LA SERIE MÁS EXITOSA QUE CONOCIERAN LOS SIGLOS...
USTED QUE TIENE BUEN TRAZO, SEÑOR MURILLEZ, PENSAMOS QUE PODRÍA DIBUJAR LAS PÁGINAS DE MORTADELO Y...
¿YOOOO? ¿DE MORTADELOOOO? ¿DE "ESOOO"?
Y SE INICIARON CONVERSACIONES DE ALTO NIVEL ENTRE CABALLEROS, MUY POR ENCIMA DE VULGARES APETENCIAS MATERIALES Y MERCACHIFLEOS CREMATÍSTICOS...
¡VALE, VALE, YA LLAMAREMOS A IBAÑEEEEZ!
¡CIEN MIL LA PÁGINA!
¡OCHENTA MIL! ¡ES MI ÚLTIMA PALABRA!
¡SÍ, Y UN ESTANCO EN LA GRAN VÍA!
¡SIÉNTATE AQUÍ Y BAILA!
¡CINCUENTA MIL!! ¡Y POR QUÉ ME REPUGNA HABLAR DE DINERO!
¡DOSCIENTAS PELAS Y QUE TE DEN MORCILLA!
¡MERCACHIFLE!
¡TIMADOR!
¡CHUPASANGRES!
¡JUDÍO!

Santiago: Con el paso a B, fue iniciar una nueva etapa. ¿Era todo distinto, el trato por parte de la editorial...?

Ten en cuenta que en la etapa Bruguera, quitando el contacto que hubo con el director, que era cerrado, no, no era cerrado, era una piedra, e incluso con este hombre cuando llegó el momento de suavizar las posiciones, a partir de ese momento, en el trato

Clever y Smart es el nombre con el que Mortadelo y Filemón han triunfado en Alemania. Pero no ha sido el único sitio a donde se han exportado.

personal
con aquella gente, nunca tuve problemas. Jamás dio problemas, jamás, jamás, jamás.

Santiago: ¿Entonces no notó diferenciasal pasar a B?

Ninguna. Ni allí se me exigía nunca nada, ni allí se me pedía nunca nada, ni allí se me ponían trabas, ni aquí tampoco.

Navarro: Pero, por ejemplo, el que ahora estés haciendo seis álbumes al año, ¿no es una exigencia de la editorial, es tu producción natural?

Ni es una exigencia de la editorial, ni es mi producción natural. Es lo que puede absorber el mercado en este momento. No sólo el mercado de aquí, sino también el de fuera. Bueno, en Alemania querrían más, pero ya está bien, ya he trabajado bastante. No es que yo les imponga "Es que quiero hacer seis", ni que ellos me digan "Tienes que hacer tantos." No, no, no. "Mira, hay esto, se puede hacer esto, ¿podemos hacerlo?" "Sí, podemos hacerlo" "Pues venga, adelante".

Santiago: Usted hace ya muchos años que trabaja pensando en el mercado internacional.

Sí, sí, sí...

Santiago: Entonces, esta crisis, ¿la ve a escala...?

General, general, es general. Hará un par de años estaba yo en Francfort, allá en el stand, y cuando terminas de firmar te pones de charla con el editor, y me enseñaba la pared con *Clever & Smart*, y aparte tiene los demás héroes del resto de Europa ahí, y me decía, "Mira, todo esto junto, todo esto, da la mitad de lo que me dan *Clever & Smart*". Económicamente. Todo esto nada, fuera, fuera. El último año, cuando he ido, prácticamente todo lo demás había desaparecido. Todo, todo. Quedaba solamente el personajito ése que es un soldadito de la Segunda Guerra Mundial que lo hace un italiano...

Navarro: ¿*Sturmtruppen*?

Exactamente. Parece que lo venden bien. Pero el resto, todo fuera ya, todo fuera.

Santiago: Bueno, la gran posibilidad de supervivencia de los personajes de cómic hoy en día son las series de dibujos animados.

No, no, no, no. Hubo un tiempo, cuando en la televisión aquí había dos cadenas, y allí había dos cadenas, y allí había dos cadenas, bien. Pero en estos momentos en cada país hay diez cadenas. A esas cadenas les llega material a mansalva. Y si en un tiempo se pagaba, por decir una cifra, cien mil dólares por pasar una peliculita de media hora, ahora se pagan diez mil. Ha bajado en picado. Completamente.

Santiago: Creo que usted nunca ha quedado muy contento de las adaptaciones de Mortadelo y Filemón al cine y la televisión.

Yo fui a una escuela de pago y no me gusta decir palabrotas. La opinión me la reservo.

Santiago: ¿No tiene esperanzas de que se pueda hacer algo bueno en ese sentido?

Mira, aparte de que interviene también la cosa económica, porque *Mortadelo y Filemón* se envía a Hong-Kong o no sé dónde, porque claro, un trabajo chino desde luego lo hacen los chinos. Y claro, les sale lo más barato del mundo y el resultado es catastrófico. Y que se haya hecho bien... yo no he visto todavía, todavía, ningún personaje de historieta que se haya pasado a animación, que haya quedado bonito. Y lo han trabajado bien, porque he visto peliculitas de Lucky Luke, y de Asterix, y coño, da la sensación siempre de que esos personajes tengan bolas de hierro atadas a los pies. Tiene más movimiento el personaje en la paginita que no en la pantalla. Tenía que ser todo lo contrario, ¿no? La pantalla tenía que ser un movimiento loco, ¿no? Pues no se ha conseguido jamás, jamás.

Santiago: ¿Quizás por los guiones?

No, no, no, los guiones no tienen nada que

ver. Es la construcción de la película, la forma de hacer, lo que fuere. No sé, no sé. No he visto ninguna, ninguna. Ninguna.

Santiago: Y eso que sus historietas son las más dinámicas de la escuela Bruguera, junto a las de Vázquez.

una película de esas, le gusta a todo el mundo todavía, eso es lo que estoy haciendo.

Santiago: Eso es lo que es Mortadelo, una colección de gags sin ningún argumento.

Ni más ni menos. Sencillamente eso. Tiene un poco de argumento porque en un

A MÍ ME HA GUSTADO SIEMPRE EL CELULOIDE RANCIO, LAS PELICULITAS DE HAROLD LLOYD, Y DE CHARLOT. ERAN GAG TRAS GAG. MORTADELO ES ESO, NI MÁS NI MENOS.

Ah, sí, los dibujitos de Vázquez también habrían servido para hacer animación. Lo que pasa es que los habrían matado también. Vázquez tenía un personajito que habría sido ideal para hacer animación: el niñito aquel, el Gu-Gú. Yo a veces lo miraba y lo estaba viendo en la pantalla, saltando, corriendo. No llegó a hacerse nunca, pero aquello habría sido una maravilla en dibujo de animación. Un dibujo de animación de aquello con guión de Vázquez, que él siempre encontraba ideas, con lo difícil que era encontrar ideas para el enano aquél, habría quedado de maravilla. Podría haber quedado y no hubiera quedado, seguro que no. Seguro que no. No he visto ningún personaje que quede bien. Ninguno.

Santiago: Lo cierto es que sus páginas tenían una vitalidad, una energía, muy distinta del resto de los tebeos que se hacían.

Bueno, quizás por eso Mortadelo está vendiendo todavía y los demás no.

Santiago: Ya, pero ¿usted era consciente de esto? ¿era algo que buscaba deliberadamente?

Muñoz: Ha dicho antes que lo que escribía eran gags de acción, ¿no?

Sí, sí, sí, sí.

Muñoz: Un tipo de humor muy distinto de lo que hacía el resto de la gente.

Porque a mí me ha gustado siempre y me sigue gustando todavía lo que llamamos el celuloide rancio, las peliculitas de Harold Lloyd, del propio Charlot. Mil series que se hacían entonces de unos grupos que salían en el cine mundo... Se hacían una serie de cosas en los años 30 y antes de los años 30, que para mí eran una maravilla. Era gag tras gag, gag tras gag. El tema general de la película no tenía ninguna importancia, iban ocurriendo cosas continuamente y en los cines cuando se proyectaba eso, todo el mundo reía y se lo pasaba en grande, todo el mundo lo pasaba pipa. Todavía hoy, cuando se vuelve a pasar

momento dado sacas a un tipo que dices "¿Quién puede ser este tipo que está haciendo esto?" y al final resulta que es Fidel Castro o algo así. Para el mayor resulta que "Anda, pues si era Fidel", para el pequeño es un personaje más. Pero aparte de eso, continúa siendo una serie de gags y gags y gags.

Santiago: En alguna ocasión también ha practicado cierta crítica de costumbres y vicios nacionales.

¡Hombre, claro! Consciente o inconscientemente, lo vas metiendo. Lo que pasa es lo que decía antes, que no puedes meterlo demasiado. Si se vendiera solamente en nuestro país, sí, cosas que afectan a nuestras costumbres, y nuestra forma de ser y de hacer. Aún pongo bastante, porque claro, al público de España hay que contentarlo, y para mí es el primero, los demás están después. Pero hay que pensar siempre en los demás. Estas cosas se hacen a escala mundial.

Santiago: ¿Y cómo han ido cambiando esos vicios y costumbres que criticaba a lo largo de estos años?

Hombre, esos temas que hacíamos sobre la miseria y el hambre, no voy a decir que hayan desaparecido, pero al menos en teoría, sí han desaparecido. Las costumbres de la gente: antes era estar en casa y al fútbol, ahora con el coche... Estas cosas sin darte cuenta las vas reflejando, porque lo vas viviendo cada día y lo vas reflejando allí. En parte de forma consciente y en parte de forma inconsciente, van surgiendo. Eso no tiene la menor importancia. El gag igual se puede hacer con las costumbres de hace 30 años que con las costumbres de ahora. Exactamente igual.

Santiago: ¿No tiene algunos vicios favoritos sobre los que volver?

No, no, yo no critico nada en particular. A mí no me interesan en absoluto los pecados capitales de los españoles. No, no, no. Yo,

gags que se adapten a la forma de ser de cada personaje y ya está.

Muñoz: Una curiosidad mía, un guión de Mortadelo y Filemón, ¿cómo es? ¿es un guión escrito? ¿son bocetos con los diálogos? ¿cómo es?

No, bocetos no. Eso da mucho trabajo. Antes dije que no iba a decir la forma de hacerlo, pero bueno... Se escribe simplemente, cuando tienes pensado más o menos lo que es la historieta, cuando tienes pensados los gags, se escribe simplemente Viñeta 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7. Simplemente lo que van a decir. Claro que los guiones, cuando es un señor que hace un guión y se lo entrega a otro señor que le va a hacer el dibujo, tiene que poner "La escena representa tal y cual, los personajes dicen esto y lo otro." Esto, como me lo hago yo mismo, ya sé perfectamente lo que representa la escena, no hace falta que me lo escriba. Entonces escribo únicamente lo que van a decir los personajes para ver el espacio que ocupa, para que no ocurra aquello de que a veces el personaje chafa al bocadillo, o el bocadillo queda ahí bailando solo. Sólo lo que van a decir, cosa que generalmente luego, cuando estás trabajando, se cambia y luego cuando llega al rotulador se vuelve a cambiar, pero bueno, la idea ahí sigue. Lo demás, lo de abocetar, qué va, ni hablar.

Santiago: ¿Ha corregido mucho, ha borrado mucho, ha tirado muchas páginas?

Si las fábricas de gomas tuvieran que vivir, hablo de gomas de borrar, los otros sí que viven bien, tuvieran que vivir de lo que yo he utilizado gomas, estarían... A la velocidad que se trabajaba allí en Bruguera, es que no podías ni utilizar la goma, hombre. No había tiempo.

Santiago: Sin embargo, son páginas que se ven muy bien acabadas, sin fallos.

¡Hombre, por favor! ¡Por favor! Ese comentario ofende...

Santiago: ¿Nunca ha trabajado en colaboración? O bien con un guionista, o bien al revés, escribiendo un guión para otro dibujante.

Jamás, jamás, jamás. Se intentó hacer allí, en Casa Bruguera, cuando estaba así de trabajo, "Oye, que no doy más" "¿Pero qué es lo que cuesta?" "¡Coño, cuesta todo!" "¿Se puede ayudar un poco con los guiones?" "Hombre, pues no sé, sí, se podría ayudar un poco. Si me dan un guión que tenga gracia..." Se hicieron no sé cuántos intentos... y ninguno.

Santiago: ¿Y echarse una mano entre dibujantes cuando estaban muy agobiados de trabajo?

No, no, cuando estás muy agobiado lo que haces es aquello de terminar las cosas, pero terminarlas muy bien a lápiz y que otro las pase a pluma. Eso es lo máximo que se puede hacer. Lo máximo. Todo lo demás queda raro. Queda raro.

Santiago: ¿Y quién se ocupaba de estos entintados? ¿En redacción, quizás?

No, no, no, no. Hay dibujantes que son buenos, que saben dibujar, que tienen buena mano para dibujar, pero que son incapaces de pensar o de narrar nada, son incapaces de hacer un guión. Absolutamente incapaces. Lo único que saben es dibujar. A gente así es a la que se le dan estas cosas.

Santiago: ¿Pero eran dibujantes que tenían sus propias series?

No, no, no, no, no, no, no, no.

Navarro: ¿Eran dibujantes que buscaba la editorial, o te los buscabas tú?

Sí, sí, la mayoría de las veces los buscaba la editorial, o a veces han venido ellos mismos: "Mire, es que yo sé dibujar y a mí me interesaría pasar". Normalmente los buscaba la editorial. Eran gente que había pasado por la editorial intentando pasar algunas páginas y les decían"El dibujo está bien. Ahora, el guión no interesa, es horrendo, espantoso." Y esos se quedaban como pasantes. Eso me lo han hecho a mí y nos lo han hecho a todos los que hemos pasado por allí: a Escobar, a Raf, todos han tenido un pasante en un momento dado cuando había tantas revistitas semanales, cuando había tanta producción todos tenían sus pasantes.

Navarro: Y uno de ellos era Martínez Osete [entintador de series como *El Capitán Trueno* o *El Jabato* y autor de las suyas propias].

Sí, bueno, éste quizá era el único que ha tenido series propias. Este ha trabajado mucho y ha tenido series propias. Pero ha llegado un momento en que sus series ya no tenían interés y entonces se dedicó a hacer estas cosas. Los demás, ninguno es conocido.

Santiago: Esto del entintado me recuerda una cosa que me ha desconcertado siempre. ¿Quién coloreaba los tebeos de Bruguera? ¿Y cómo? ¿Y qué le pasaba?

¿Tú no has visto nunca, en las páginas de historieta sobre todo, que sale un personaje que lleva un traje azul, y en la viñeta siguiente lo lleva colorado, y en la siguiente lleva una manga verde y otra amarilla? Lo que eran las páginas interiores se coloreaban directamente en los talleres. Cogían aquello,

venía la prueba en azul.Muchas veces ni se pintaban siquiera. A veces se hace la prueba en azul, y sobre esa prueba en azul se pinta el color. Otras veces en la misma editorial cogían un lápiz y ponían encima de la historieta "blau", "ver", "mar", iban poniendo encima con iniciales el color en que tenía que ir cada cosa y ya se ponía directamente en máquinas. Lo único que se ha trabajado un poco más han sido las portadas. Se han hecho un poco más trabajaditas, ya las ha hecho un señor que más o menos sabía trabajarlo. Y ahora se hacen también con cacharro, con ordenador.

Muñoz: ¿Los dibujantes no coloreaban?

Algunos sí, algunos sí lo hacen. Raf, por ejemplo, lo ha hecho siempre. Gin lo hacía. Yo no he tenido nunca tiempo, aquello habría sido emplear varias horas más y a mí me decían "¡Usted no se preocupe del color, usted a lo suyo, a lo suyo! ¡Las páginas, las páginas! ¡Ya le daremos color aquí!" Pues venga, fuera.

Santiago: ¿Y qué le parecía el resultado luego?

Dentro, en las páginas, era horrible, era horrendo, espantoso. Había páginas en las que de fondo metían un morado tremendo, que lo tapaba todo, que lo mataba todo, y yo decía, "¡Pero joder! ¿qué estáis haciendo aquí?" y me decían "Sí, ya se lo decimos en talleres, que tengan cuidado con esas cosas." Pero... Eso también se ha arreglado últimamente. Los están pintando a base de ordenador y quedan la mar de bien. Hacen unos colores que no se comen la figura, no se comen la escena, y queda la mar de bonito ahora.

Santiago: A Bruguera no le importaba mucho la calidad en aquella época.

A Bruguera le importaba la venta, la venta. La venta, la venta, la venta, la venta, simplemente. La venta. Allí importaba el dividendo.

Santiago: ¿Y no pensaban que la bajada de ventas pudiera tener relación con la calidad?

Allí el director la idea que tenía era que si le damos al lector una revista con un color que aquí ha tapado esto o se la damos con un color normal, la venta al final será la misma. Quizá tenía razón. Nosotros no estábamos nunca de acuerdo con eso, claro, pero quizá tenía razón. No estábamos nunca de acuerdo porque éramos los autores, y decíamos "Nos ha jodido el trabajo de hoy" por él, que no le importaba en absoluto, que no era cosa suya, que sólo le importaba la cuenta de resultados, le daba todo igual.

Muñoz: Normalmente usaba siempre la misma planificación, con los personajes en planos generales en la viñeta como si estuvieran de pie en un teatrillo.

Volvemos a lo de siempre, a los aficionados a la historieta y a los que no lo son. Al aficionado a la historieta le gustan horrores los ángulos especiales, unos personajes que están metidos dentro de un edificio y no se les ve, una gran viñeta donde los personajes aparecen en un rincón con un paisaje determinado, todo queda muy bonito, queda imponente, queda magnífico. Al lector general de la calle, todo eso le importa un huevo, y él lo quiere fácil, lo quiere fácil. Además, en las historietas que yo hago, como hay que sacar tantos gags, hay que eliminar toda la paja. A veces un diálogo que yo lo comprimo y lo meto en una viñeta, pues esos diálogos a veces se dubdividen en varias viñetas, con lo cual el personaje empieza a hablar, en la siguiente sigue hablando y está allí en la lejanía con una gaviota en primer término que queda la mar de bonito. En la tercera se ve debajo del mar que hay un besugo y la voz viene desde arriba que dice cosas muy bonitas. Y así todo igual y van ocupando cuadros y cuadros y llegas al final de la página y resulta que una sola conversación entre dos personajes te ocupa toda una página. Eso la gente no lo quiere. La gente quiere que vayan ocurriendo cosas. Yo he de comprimir al máximo, y comprimir al máximo no me permite eso, porque en cada viñeta los personajes tienen que estar haciendo algo distinto, que se tiene que ver. Se tiene que ver. No puedo permitirme esos lujos.

Santiago: Pero aún comprimiendo al máximo, salta a la vista el uso de una gran variedad de recursos.

Sí, sí, sí, sí, sí. Además, yo cuando estoy trabajando y estoy un poco espeso, tengo al lado un diccionario de sinónimos y cuando falla una palabra: "Corre, corre, corre, busca." O de pronto descubro que algo ya lo han dicho antes y no se puede poner ahí, y hay que cambiarlo de sitio, para que el resultado sea distinto, que no sea una repetición. O sea, que si es ágil la parte gráfica, que sea ágil también el guión.

Santiago: ¿Cuando usted está dibujando nunca piensa conscientemente en lo que está haciendo, en qué recursos está usando, es todo instintivo?

Sí, sí, sí, sí, sí. Es una cosa que ya ni te paras a pensarlo. Es así y ya está. Incluso a veces te pasa que se te ocurre una idea y dices "Hostia, no, pero esto ocupa tres viñetas. No, no, no. Tiene que ocupar una y media porque ya

empieza el siguiente gag." Y hay que buscarle las palabras con coñita, pero resumidas al máximo, para que pueda empezar el siguiente gag. Lo de siempre: que cuando un señor o un chiquito viene a comprar la revistita, que se vaya tan contento porque por ese dinero se lleva una cantidad de mercancía tremenda.

Santiago: Bueno, esa era la idea del *TBO* de los inicios, amontonar lo más posible en cada página.

Sí, pero era otra cosa. Se amontonaba, pero era mucha palabrería, mucha palabrería. Para su tiempo estaba bien, cuando no existía esa forma tan dinámica de hacer historieta, pero hoy no tendría ninguna razón de ser. Hoy en día las historietas de Benejam, bueno, reflejan un poco el sentimiento de la familia, el papá, la mamá, la yaya y esas cosas, pero en general los del *TBO* eran anticuados.

Navarro: Salvo Coll.

¡Coll! Sí, bueno, exactamente, pero aquel era otra cosa. Pero el resto, que si Urda, Tínez,Muntañola, empezaban a hablar y a hablar y no paraban.

Santiago: ¿Coll sí le gustaba?

Sí, claro.

Santiago: ¿Era distinto?

Era magnífico. Fue un cambio de verdad. Sus personajes y su forma de resolver las historietas fueron algo distinto a lo que se hacía antes. Algo distinto completamente.

Santiago: ¿Le conoció en persona?

Sí, sí, sí. A veces hacíamos unas reuniones en el antiguo Café Vienés, en el paseo de Gracia. Era un Café que tenía un baile debajo,. Allí hacíamos una reunión todos los sábados unos cuantos dibujantes y muchas veces vino Coll.

Navarro: ¿En qué época?

¡Buff! ¡Buff! Te estoy hablando de hace cuarenta años ya. ¡Yo soy muy viejo! Coll fue un hombre que trabajó en el *TBO* y que incluso para los precios de aquel tiempo consiguió hacer algún dinerillo. Él era albañil, era paleta, y con ese dinerillo creo que se metió en algo de construcción y que le fue muy mal. Aquello fue para abajo y se arruinó o algo así. Y luego no sé que le ocurrió cuando intentó volver y sé que andaba ya un poco malamente y que pensaba que le daban trabajo porque le tenían lástima hasta que se suicidó. Me dijeron que se le había metido en la cabeza que él había sido el gran Coll y que ahora le tenían lástima. Eso es lo que me dijeron, no sé.

EL PORVENIR

Santiago: Bueno, y a Mortadelo y Filemón en 1998, ¿cómo los ve? ¿siguen siendo vigentes? ¿son de esta época?

Sí, sí, sí, sí, sí. Todavía, todavía, todavía. Ahora estoy trabajando en los Mundiales de este año, ¡y ya está bien! ¡Yo he odiado toda mi vida el fútbol! ¡Lo he odiado toda mi vida y no sé cuántos Mundiales he hecho!

Santiago: ¡Pues el *Mundial 78* es tremendo!

Pues ya estoy haciendo el del 98.

Navarro: ¿Te ves partidos de fútbol como documentación?

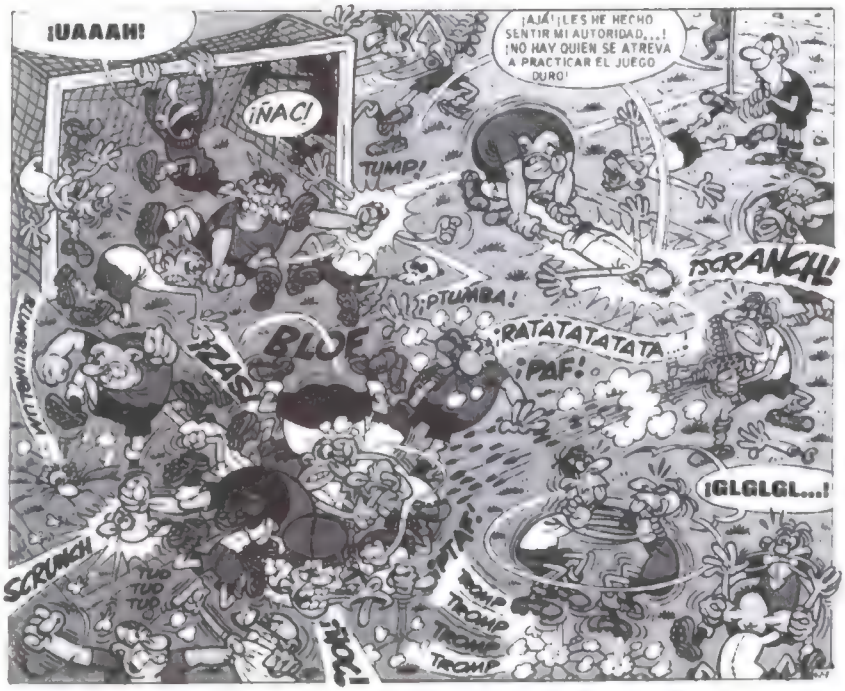
¡Qué coño me voy a ver partidos de fútbol! ¡Pues sólo faltaría que tuviera que ver partidos de fútbol!

¡Vamos, hombre, vamos! ¡Sería una locura! Y después de los Mundiales irá el número conmemorativo del Cuarenta aniversario de Mortadelo y Filemón, que allí se han empeñado en que lo haga. Se hizo el 25 en Bruguera. Aquí se emperraron hace 5 años en hacer el 35 Aniversario. Ahora quieren hacer el 40. Digo: "¡Coño, luego haréis el 42, el 44! Cada vez es más cortita la cosa" "Bah, tú no te preocupes. Se vende, así que adelante." Entonces, haré el 40 Aniversario, y mientras esté trabajando en el 40 Aniversario, pues surgirá cualquier cosa por los periódicos, la radio, la televisión, cualquier elemento que incida en un momento de la vida del globo e iremos a parar a eso.

Autocaricatura del gran Coll.

Santiago: En el 35 Aniversario hace algún chiste con personajes como Snoopy o Spider-Man.

Yo saqué a Spider-Man en el de los cien años del cómic, que también tenía que ser otra



El fútbol según el anti-forofo Ibáñez: Mundial 78.

cosa, pero cuando empecé a trabajar caí en la cuenta y le dije a la editorial: "Oye, ¿Y si hacemos aquí cualquier personaje de los que están en auge, como Asterix, en un momento dado en una viñeta, que son los cien años del cómic?..." "No, no, ni hablar, ni pensarlo" "Hombre" "No, no, que eso es muy serio, se nos echarán enseguida encima" "Pues fuera, sacaremos a los de siempre, los clásicos, los antiguos, Flash Gordon y el Hombre Enmascarado, los del año de la nana y se acabó." Ahora, si en algún momento alguno ha hecho falta sacarlo por algún motivo determinado, pues sí lo he hecho salir. El Superman ha salido muchas veces, y el Spider-Man ha salido muchas veces, sí. Es un gag más, sencillamente un gag.

Santiago: Entonces, ¿hasta cuándo van a seguir Mortadelo y Filemón?

Hay dos posibilidades de que acaben: una...

Navarro: ... que no se celebren más Mundiales de fútbol.

Una, el fin del cómic. Y la otra es el ¡bum! El ¡bum! es la jubilación de un dibujante. El ¡bum! que se oye y la gente dice "¿Qué ha pasado?" "Mira, ahí está el dibujante, con la cara vuelta", esa es la otra posibilidad, sencillamente.

Muñoz: ¿No le ha apetecido en algún momento dejar de dibujar historietas?

¡Infinidad de veces! ¡Todos los días! Todos los días, todos los días. Cuando me levanto y paso al lado del tablero "¡Qué asco! ¡Qué asco!" Me dicen: "¿Y no te gusta?" Hombre, a mí me gustaba, a mí me gustaba. Ahora, no. Lo hago porque hay que hacerlo, lógicamente. Pero ya no. Ya no, en absoluto.

Santiago: ¿Y después de tantos años de éxito, aún tiene que seguir?

Si yo hubiera tenido otra forma de hacerlo, con seis u ocho horas diarias, o ahora que hablan de las 35 horas semanales, pues sería cojonudo estar trabajando 35 horas a la semana. Pero estoy trabajando 90 horas a la semana, oye, que ya está bien. Estoy hasta aquí, oye, hasta aquí. Pero es que me vienen con aquello de que "Oye, que no eres tú solo. Que contigo están trabajando el otro, y el otro, y el otro, y todos aquellos que vienen después de ti." Y con aquello me pueden y yo digo: "Bueno, pues vale, sí, pobrecitos, pues vamos a seguir." Y seguimos.

Santiago: ¿Y no ha considerado la posibilidad de escribir los guiones y que lo dibujara otro?

No. No, no, no, no, no. El día que yo lo deje... Mira, si B quiere continuarlos por alguna razón y yo tengo que dejarlos por alguna razón, pues mira, "Yo te hago el guión, que otro haga el dibujo". Yo lo miraré, me asquearé, me cabrearé, pero en fin, ya está. Ahora, es destrozarlo. Es destrozarlo. No es lo mismo que uno se haga su guión y su dibujo... Yo lo veo en todos los demás: el guionista va por un lado, y el dibujante va por otro. Y si no están muy, muy, muy compenetrados, pues al final resulta muy difícil. Compenetración por ejemplo como la que hubo entre Goscinny y la gente que estuvo trabajando con él, aquello era una maravilla.

Santiago: Le dolería ver *Mortadelo y Filemón* hecho por otros autores.

Sí, claro, claro. De todas maneras yo no soy como el hindú ese que dice "Cuando yo muera, mi viuda a la hoguera conmigo." Si lo pueden continuar, pues que lo continúen. Y si le siguen sacando jugo, pues que continúen haciéndolo.

Santiago: ¿No quiere matarlos en una historia?

... A veces lo he dicho: "Hombre, pues mira,

si las cosas se ponen malamente y veo que matándolos esta semana y resucitándolos dentro de dos semanas con algún invento del Bacterio se vuelve a vender, pues quizá lo haría también, quizá lo haría también."

Santiago: Pero, ¿qué hace falta para matar a Mortadelo y Filemón?

Bueno, se les puede matar las veces que se quiera, y tampoco pasa nada.

Santiago: Con todo lo que han pasado y a todo lo que sobreviven, no sé me ocurre cómo podría acabar con ellos.

Sí, pero llega un momento en que estás hasta aquí.

Santiago: Llega un momento en que les acaba por coger manía.

Hombre, tanto como manía, tanto como manía, no. Al personaje, no. Manía a la profesión, a la forma de hacer. Son demasiadas horas, estás un poco cansado, un poco harto ya. Hombre, si de aquí a mañana me pusiera delante del papel y dijera "Hostia, no se me ocurre nada", o terminara de hacer una cosa y dijera "Hostia, qué mierda he hecho aquí, esto no hay quien lo lea", yo mismo sería el primero que diría "Se acabó, esto se acabó, ya no doy más, se acabó." Hoy por hoy, todavía no he llegado a eso. Creo. Seguro que éste está pensando por dentro "Joder, hace años que está así."

Buscando inspiración en la actualidad, Ibáñez es capaz de tocar cualquier tema.

Navarro: ¡Yo no he dicho nada!

¡Ah, bueno, bueno!

Santiago: Cuando usted empezó, unas generaciones de dibujantes sucedían a otras, y los jóvenes aprendían de sus antecesores. Esta sucesión de generaciones ya no existe.

Ahora es muy difícil. Podría haberla, indudablemente. Siempre la ha habido y podría haberla. Pero le han quitado la plataforma para que eso se produzca. Le han quitado la revistita semanal.

Santiago: Queda *El Jueves.*

Ya no es lo mismo, es otra cosa. *El Jueves* lo es también, pero es otra cosa. Es otra cosa completamente distinta ya. Las revistas satíricas pueden salir adelante con mucha gracia y sin muy buen dibujo. Perich no era muy buen dibujante, pero cuatro rayas de Perich ya valían un tebeo entero. Lo que hacen en *El Jueves,* una revista satírica en la que se ríen de los políticos, tiene su gracia y al momento se ha pasado ya. La historieta requiere otro trato, es un concepto distinto. Todavía podría salir algo, pero es dificilillo. Antes, cuando existía esa cantidad de revistas semanales, con todos esos dibujantes, podían salir cosas nuevas, ahora ya es casi imposible.

Santiago: Parece como si los dibujantes hubieran ido ganando en calidad, en competencia, pero hubieran perdido en gracia y en esa enorme capacidad para hacer páginas que tenían antaño.

Los dibujantes han sido cada vez mejores, qué duda cabe. Mira, te hablo de cuando yo era pequeño, yo miraba aquellas cosas de Alex Raymond como la octava maravilla del mundo, cuando hoy en día hay muchos dibujantes aquí en España que le dan sopas con honda a lo que hacía Alex Raymond. Hay dibujantes aquí ahora mismo mucho mejores de lo que fue Alex Raymond, pero muchísimo mejores. Indudablemente el dibujante cada vez ha ido siendo mejor, claro. Bueno, como en todas las profesiones. Ahora, si por un lado los dibujantes son mejores, pero por otro el público se va retirando, retirando, retirando, pues eso no sirve de nada.

Santiago: Durante los años 80 surgió una generación de autores, amparados en revistas como *El Víbora*, *Cairo* o *Madriz*, que hacían cómic para adultos y que parecían completamente opuestos al modelo Bruguera, pero que en realidad habían absorbido mucho de las enseñanzas de la Escuela Bruguera. ¿Usted era consciente de aquello?

Bueno, aquello vino cuando la Transición, y nacieron infinidad de revistas de ese tipo, la inmensa mayoría muy buenas. Surgieron también las revistas eróticas, o francamente pornográficas, y luego vino la criba. En aquel momento, cuando

en España el público nunca había visto a una señora en pelotas con un tío encima, "Hostia, mira, Pepe, fíjate". A las cuatro o cinco revistas, "Hostia, mira, Pepe, es la misma que vino allí", y al final aburre. En aquel momento la situación del país permitió que se viera una auténtica avalancha de revistas de esas, pero después de aquello lógicamente, lo que ha quedado... ¿hay algo más además de *El Jueves* ahora?

Navarro: *El Víbora.*

El Víbora. Y ya no hay nada más, ya está.

Santiago: Parece que ve muy desolador el panorama para el cómic.

Navarro: Sí, porque durante toda la conversación vas dando a entender que el cómic está muerto.

Está muerto, eso es indudable. Lo que pasa es que no está muerto del todo. Está medio muerto. Aguanta un poco. Está medio muerto y no se muere nunca. Esto puede durar todavía. Puede durar años. Ahora, ¿cuántos? No lo sé. ¿Hasta que se muera del todo? Siempre puede quedar algo. Siempre habrá cuatro aficionados. Siempre habrá aficionados. Ahora, lo que fue... vamos, es que no hace falta que yo lo diga, coño. No hay más que ir por la calle y parar por los quioscos y ya lo veis. El que tiene 60 años como yo ha visto la subida, subida, subida y luego ha visto la bajada, bajada, bajada hasta quedar en nada. Los quioscos de la calle antes eran casi todo tebeos y unas cuantas revistas. Ahora son casi todo revistas y algún tebeíto por ahí del *Mortadelo* o del *Zipi y Zape* y para ya de contar.

Santiago: ¿No le ve ninguna posibilidad? ¿Ninguna solución? ¿Solamente la extinción?

No, no, porque podíamos esperar que surgieran supergenios o algo así. Pero es que no se trata de supergenios, no se trata de que la cosa esté mejor. Se trata de que la gente ya no quiere ese medio. Ya no quiere que las cosas le lleguen por ese medio, quiere otro medio, otro medio, sencillamente, la gente prefiere otros medios. Claro que eso también va a repercutir a la larga en el asunto de la narrativa, de la novela, va a repercutir. El que de enano no se acostumbra a cultivar esos bichitos que se llaman letras, de mayor tampoco se va a acostumbrar, ¿eh? Y eso va a ser muy jodido. Ya hoy en día, salvo muy honrosas excepciones, los tirajes de las novelas son bajísimos, de aquí a unos cuantos años no sé cómo serán.

Santiago: ¿Y esta caída ha sido muy rápida o un lento goteo?

¿A qué llamas rápida? No sé. Podríamos hablar quizá de diez años a esta parte. Porque hace diez años se notaba. Diez años a esta parte, quizá.

Navarro: Hombre, hace diez años cerró Bruguera.

Sí, exactamente, exactamente. Exactamente.

Santiago: Pero dijimos que el cierre de Bruguera no estuvo relacionado con una crisis del cómic.

Hay una relación directa, o mejor dicho inversa, entre la forma en que han ido subiendo los medios audiovisuales y la forma en que ha ido bajando el tebeo. Mayor cantidad de canales de televisión, mayor cantidad de jueguecitos, y el tebeo ha ido cayendo.

Santiago: ¿Pero el tebeo no tiene algo que no tengan la televisión, el cine o el ordenador? ¿Algo propio que no puedan ofrecer ninguno de ellos?

Hombre, podría, claro que podría, imagínate. Para mí, por lo menos, no es lo mismo leer un libro que ver la adaptación cinematográfica de ese libro. Con los tebeos podría ser lo mismo, debería ser lo mismo. Es lo que te decía antes, la cosita que veo en el tebeo, para mí es muy superior, tiene más movimiento, que esa misma cosita vista en la pantalla, vista en dibujos animados. Pero eso díselo a 200 millones de lectores que hay en el mundo. Explícaselo. Explícales que esto es mejor. Explícaselo.

Navarro: En Japón sigue vendiéndose el tebeo.

Ya, ya, ya, el manga, pero yo te hablo de Europa. Si fuera un fenómeno nuestro, diría,"¿Qué nos pasa, coño?" Pero es un fenómeno europeo.

Santiago: En América también ha pasado.

Creo que sí, que ha caído también bastante. O sea que no es eso de decir que aquí seguimos siendo burros y analfabetos y no nos gusta coger el papel. Es en toda Europa, en toda Europa. Aquí ha habido gente que ha ganado mucho dinero, en la época de los intermediarios, trabajando para Inglaterra, para Dinamarca... para Europa entera, excepto Rusia y países satélites. Se trabajaba para Europa entera. Ahora nadie, nadie, nadie.

Santiago: ¿*Mortadelo y Filemón* también ha notado la crisis?

No, se va aguantando. Se va aguantando bien.

Santiago: Después de lo que ha dicho, me temo que si le pedimos el típico consejo del dibujante veterano para los noveles, va a ser un poco descorazonador.

Coged el papelito y a la esquina... a limpiar coches. Yo no me atrevería jamás a decirles a los chicos "Dedícate, dedícate". Lo más que

me atrevería a decirles es: si a ti te gusta y te divierte, hazlo. Pasarás un buen rato como yo lo pasaba en mis tiempos. Ahora, económicamente...

Santiago: ¿Tiene un espíritu muy competitivo?

Bueno, por lo menos lo he intentado, claro. Por lo menos me he esforzado siempre en eso, es magnífico. Aunque caiga ahora. Qué le vamos a hacer, durante muchos años les he importado.

Navarro: ¿Sabes cuántos álbumes has hecho?

Sí, porque aquí los han publicado todos. Mira, la colección Olé va por el cientotreintaitantos. De álbumes, ¿eh? De álbumes. Por-

HE CONSEGUIDO UNA META QUE MUCHOS SE HAN PROPUESTO Y NO HAN LLEGADO, QUE ES LA DE SER EL PRIMERO EN VENTAS DURANTE MUCHÍSIMOS AÑOS,

eso, estar siempre a la última, trabajar siempre como un loco. A veces me dicen: "Hombre, tú no has vivido." Bien, pero vamos a ver qué concepto tiene cada uno de vivir. Para ti el concepto era trabajar una hora y luego marcharte y yo disfrutaba con lo mío. Eso quiere decir que mientras tú estabas en un baile yo estaba trabajando, ¿y tú has vivido mejor que yo? ¿Cuando has estado encima de una señora? Bueno, pues a lo mejor entonces sí, quizá sí, pero yo he disfrutado con lo mío, sencillamente he disfrutado muchísimo. Por lo tanto no le envidio nada a nadie. Absolutamente nada. Nada. Cuando se acabe pues se acabó. Y ya está. Jodería mucho que se acabara diciendo "Hostia, ¿y ahora qué hago yo?" Pero termino y termino bien. Conmigo no hay preocupaciones de futuro ni nada. Feliz. Feliz. Imagínate ahora, con lo que cobraré por esta entrevista. Redondeado del todo.

Santiago: Bueno, con eso igual no le llega para jubilarse. O sea que antes realmente disfrutaba delante del tablero, se divertía dibujando.

Sí, hombre, claro, claro, excepto ya te digo, cuando llega el último tiempo que ya empiezas a sentirte un poco cansado, que empiezas a decir "Lo que más me gustaría es dejarlo". Pues hombre, sí, claro, durante muchos años me ha hecho disfrutar aquello. Ya lo creo. Hacer aquello y luego, como pasa ahora con la televisión, que están pendientes de los índices de audiencia, yo estaba pendiente de los índices de tirajes y ventas y decía "Joder, esto es cojonudo. ¡Y no baja, y no baja! ¡Y se mantiene!" Hace mucho, eso. Hace mucho, hace mucho. Hace muchísimo. Ya lo creo que hace, coño. Tener un objetivo previsto y haber alcanzado ese objetivo. Es magnífico que ten en cuenta que con las páginas sueltas se podían haber completado un disparate de álbumes más. Yo me refiero a álbumes de estos de 44 páginas, que creo que están en el 133, me parece. Y páginas sueltas, un disparate más. ¡Y si cogemos todos los personajes, imagina la cantidad de álbumes que saldrían también! Porque hay páginas y páginas de los demás también.

Navarro: Tampoco sabes las páginas que has hecho a lo largo de tu vida.

Ni quiero saberlo.

Santiago: Y mirando hacia su larga carrera ahora, ¿se arrepiente de algo? ¿se siente especialmente orgulloso de algo?

Me siento muy orgulloso de toda la carrera en general. La doy por muy bien empleada. He conseguido una meta que muchos se han propuesto y no han llegado, que es la de ser el primero durante muchísimos años, el primero en ventas, el que más ha llegado a muchísimos rincones del país, el que más lo han estado leyendo. Eso lo he conseguido y no ha sido una cosa esporádica, de un año de éxito y luego haber caído. Han sido muchos años, muchos, muchos. Y al llegar este momento pienso que todo tiene un principio y un fin. Estoy muy orgulloso de lo que he hecho. Mucho, mucho.

are you talkin' to me?

¡Nos hemos mudado! Nuestra nueva dirección es:
U, EL HIJO DE URICH • Embajadores 62, 5º - 5, 28012 Madrid.
urich@sendanet.es • santiago@interlink.es

En el número anterior los duendecillos de imprenta, corrijo, los cabrones de los duendecillos de imprenta, nos birlaron la tercera página de correo, interrumpiendo bruscamente la carta de Toño Martínez Fraga. Os pedimos perdón a todos, y especialmente a Toño. Su carta, íntegra, aparece de nuevo en esta sección. Vamos, al menos espero que esta vez sí la reproduzcamos íntegramente o el ridículo ya va a ser histórico..

Nos han llegado cartas solicitando números atrasados. Nosotros, la redacción del U, no los podemos servir, pero existe una forma de conseguirlos, escribiendo a la siguiente dirección: El Boletín - Carlos Fernández - Cerdeña 112, 3º 4ª - 08018 Barcelona. Lo mismo sirve para cualquier publicación del catálogo de Camaleón Ediciones, incluidos Slumberland, Neko, Dolmen...

MANDEN SU LISTA

Francisco Javier Gálvez Dacal
Madrid

Os escribo esta carta para comentar algo con lo que no estoy de acuerdo del excelente artículo de Trajano Bermúdez sobre los superhéroes. Éste afirma que desde la aparición de la Patrulla-X no ha surgido ningún título aprovechable.

Para mí sí lo ha habido: la Liga de la Justicia de América, por Keith "Plagiario" Giffen. Aunque la cabecera no era nueva sí lo era el tratamiento, una novedosa -por lo menos en lo concerniente a los superhéroes- utilización de los mecanismos de la comedia de situación para en teoría el grupo más importante de DC. Con un tono de humor paródico y desenfadado y con una gran carga de imprevisibilidad vimos a lo largo de los 60 números de la división americana y los 36 de la europea, especiales aparte, desfilar todo tipo de episodios y situaciones, mudanzas, parodias de géneros, cambios de personalidad, diversos intentos de Blue Beetle y Booster Gold de conseguir dinero, episodios en los que el protagonismo recaía en Maxwell Lord, héroes atípicos como esa mezcla de Goofy y Green Lantern que era Gnort, villanos impagables como Manga Khan, recuperación de antiguos oponentes -Starro el conquistador entre otros- que mezclaban el clasicismo con la modernidad, amenazas trágicas como Despero... pero sobre todo, para mí, el mayor acierto de la serie, la interacción de los distintos personajes antiguos y modernos -en mis tiempos en la Liga no éramos tan frívolos- y un tratamiento más humano de los personajes, llegando incluso a hacer frente a un problema inédito en los comics de superhéroes: el sobrepeso (Blue Beetle).

Por otro lado estoy de acuerdo que con guionistas como Mark Waid y sobre todo Kurt Busiek no se van a generar nuevos aficionados por ese afán desmesurado de dar gusto tanto al suyo como al de los fans de treinta años. Un caso paradigmático son las colecciones, ambas de Busiek, *Historias jamás contadas de Spider-Man* y *Astro City*, vehículos de grandísimos guiones con historias perfectamente estructuradas pero que no aportan nada al devenir futuro del género. Hay que recuperar la sorpresa en los superhéroes -como en *Los 4 Fantásticos* de Byrne o el *Thor* de Walt Simonson- pero ni los editores ni las editoriales me temo lo permitirán.

Postdata: para la lista de los mejores tebeos de la historia habría que delimitar el número de obras. Propongo quince, puede parecer exagerado pero quedan muchas más:
1) *Liga de la Justicia* de Keith Giffen; 2) *Thor* de Walt Simonson; 3) *4 Fantásticos* de Kirby y Lee (con la primera aparición de Galactus a la cabeza); 4) *4 Fantásticos* de John Byrne; 5) *La Patrulla-X* de Claremont y Byrne; 6) *Batman Año Uno* de Frank Miller; 7) *Batman Dark Knight* de Frank Miller; 8) *Daredevil* de Frank Miller (ambas etapas); 9) *Corto Maltés* de Hugo Pratt; 10) Cualquiera de Andrea Pazienza; 11) *Makinavaja* de Ivá; 12) *Love & Rockets* de los Bros Hernández; 13) *Príncipe Valiente* de Harold Foster; 14) *Spirit* de Will Eisner; 15) *Li'l Abner* de Al Capp.

El orden no tiene importancia. También propongo una votación que animaría más el correo, votar los peores tebeos o autores:
1) Cualquiera de Liefeld; 2) *Trilogía de Nikopol* de Enki Bilal; 3) *Millenium* de DC; 4) *Wonder Woman* de John Byrne; 5) *Fire From Heaven* de WildStorm (el crossover entero era infumable).

Espero haber contribuido a animar esta sección ya de por sí entretenida.

Saludos del Joven Capitán Aventura.

Long Live the Legion! (de Superhéroes).

Esa maquiavélica idea de añadir los peores de todos los tiempos parece tentadora (aunque lo de Liefeld es un poco predecible, ¿no?). ¿Quién más se anima?

UNA JORNADA BÁRBARA

Manuel Barrero
Sevilla

Lo siento, no estuve el día de clase de *U*#6; bueno, sí que estuve, me lo empollé y tal, pero también andaba yo liado con mi libro sobre BWS (¡ay! el dato, y el lenguaje, que no dejan de echarme la zancadilla) y, además, tuve que preparar la conferencia "Breve recorrido por la historia de los comics de fantasía heroica (con especial incidencia en el comic book estadounidense)" para aquello de las Primeras Jornadas de Fantasía Heroica y Héroes Bárbaros. Hubo otras cosas, ea: Javier Martín Lalanda demostró por enésima vez su erudición, se intentaron redondear mesas, se juró y perjuró que el mejor neófito historietista de la cosa bárbara era Coca, hubo algún encendido debate entre los profesionales hispanos, hubo firmas de ejemplares, hubo un caballo, y hubo una moza a la usanza de Bêlit que paquélesvoyacontá. No, les refiero el asunto porque no vi yo que la cúpula de la neocrítica (con permiso

del diccionario de Cuadrado, que ya incluye el término) se personase por allí. Así les informo, o sea. Que los comics de conanistas también son parte del mercado. Digo.

Los últimos *ues*, guapos; pese a que Méndez ya no vota ni vocea, el fotocompositor nuevo se las apaña. Gracias por recordarnos a Raf como lo hacéis, con respeto y admiración, y lo de El Escorial. Gracias por *El Chivato*, lo sigo diciendo. Trajano lo ha bordado en *¡Superhéroes!*, los demás artífices de la tripa monográfica meramente cumplen. Méndez borda la entrevista con el industrioso Pacheco, pero ¿1.600 kilómetros? ¡Méndez, al llegar a Despeñaperros: por la derecha, por la derecha, que te lo tengo dicho! Ah, un acierto las reproducciones de "original y copia" de Pacheco, tremendamente ilustrativo. Pero los dibujines salen muy chiquirriquitines, mal rollo, y los pies de ilustraciones son de esos que, los hipermétropes, cogen, agarran y se acuerdan de sus familiares de ustedes. *Portafolio*, otro acierto, hacéis justicia con este historietistazo que es Ágreda. *Are you talk...* está ampliada, ¡demontre, qué bien, así no extractáis! *Reseñas*, como siempre, cumpliendo con el deber de la opinión; lo mejor es la incorporación del hombre sabio que es Eduardo García Sánchez. Mantenedlo en "nómina", porfa. Tiras, Olivares: iluminante, Fontdevila: circunstancial, Ágreda: refrescante, Bleda: "he aquí la industria", directo.

Mola. Más *ues*, más.

P. D.: Ah, perdonen, pero, lo de Luis Bustos ¿eran chistes?

Somos tan cutres y tenemos tan pocos medios que no podemos cubrir todos los acontecimientos que a nosotros nos gustaría. De manera que gracias por mandarnos algunos comentarios sobre la Jornada de Fantasía Heroica, nos viene de perlas. Nos hubiera gustado sacar más grandes las ilustraciones de la entrevista de Pacheco, pero ¡qué remedio! El texto se comprimió al máximo, y ni así.

LEYENDO CON LUPA

Pedro Angosto Muñoz
Villarrobledo (Albacete)

"He vueltoooo..." aunque ya he visto que comienzo a aparecer en vuestros correos ¡sin que sea yo quien escribe! (¡Tate!)

Tengo que agradeceros el número dedicado a los superhéroes y el que os hayais unido a la publicación de "Vida y milagros de Carlos Pacheco" por entregas. Creo que es una entrevista demasiado fría, técnica y un pelín pesimista, pero siempre es interesante escuchar a Carlos.

Y he de confesar que esto de replicar a Trajano ya se ha convertido en un (divertido) vicio, y voy leyendo con lupa sus artículos. Y según leía su artículo *¡Superhéroes!* me invadía la decepción al comprobar que en esta ocasión su visión histórica era preclara, siendo el artículo una magnífica síntesis de la historia del género, sus cómos y sus por qués. Pero... afortunadamente para mi ego y vuestro correo, cuando llegué al último bloque en el que se resume la situación actual y se hacen perspectivas de futuro no tuve más remedio que disentir. Con todo y con eso, esta vez tengo que agradecer también el párrafo a Trajano, puesto que da qué pensar. Y he aquí mis pensamientos:

"*The Amazing Spider-Man de la primera mitad de los 70 es lo más cercano a un tebeo adulto que puede llegar a ser un superhéroe sin desnaturalizarse.*" ¡Ay, ay, que entre sus certeras observaciones nos lanza dardos envenenados, Sr. Bermúdez! Supongo que eso implica que usted concibe el género como intrínsecamente "juvenil". ¡Parece usted mi mamá cuando me recuerda que ya soy mayorcito, para que deje de leer tebeos!

Yo prefiero pensar que los superhéroes son un género para todos los públicos, como puede serlo la ciencia ficción, la fantasía, la novela policíaca, etc... Grandes y pequeños deben poder disfrutar de ellos, como las películas de Disney, que encantan a los niños y también a los mayores, que sin duda las disfrutamos a otro nivel. Puede haber puntualmente obras más complejas o más sencillas, pero ambas deben estar al alcance y ser del interés de todos, y dichoso el autor que conjugue la relevancia con la simplicidad en sus obras. Unos escucharán las "parábolas" (*Batman Adventures*), otros harán "exégesis del Apocalipsis" (*Kingdom Come*). Un amplio espectro para un mismo mensaje. Encasillar los dibujos de Paul Dini sobre Batman en "juvenil" porque los ponen los sábados por la mañana, cuando Harley Quinn se pasa, en un maravilloso derroche, cinco minutos cantando en un night-club, me parece reduccionista, paupérrimo. Y existen ejemplos mil. El primer paso para la revitalización del género debe ser no encasillar a su audiencia. El superhéroe, en esencia, no tiene nada de "infantil", como no lo tiene el héroe de los mitos. ¡Apañados hubiesen estado los griegos si Homero no los hubiese llevado más allá de los 25 años! Y no quiero entrar a discutir qué es lo que Trajano les pide a los comics para considerarlos "adultos". ¿Sexo entre Peter y Gwen? ¿Entre el capitán Stacy y tía May? No seré yo quien entre en ese juego.

"*La mitificación es incompatible con la magia de la Marvel original.*" Pues hombre, esto se contradice con la "Marvelización" de la "mítica" DC tras *Crisis* (en concreto, desde *New Teen Titans*, pues Wolfman y Pérez procedían de Marvel e importaron sus modos y maneras; por eso fueron ellos los autores de *Crisis*). Pero le quiero etender, Sr. Bermúdez. A estas alturas post-*Crisis*, yo no establecería diferencias entre un "*Marvel way*" y un "*DC way*". El problema se origina cuando Reed Richards y Sue Storm se casan y además tienen un hijo. El pobrecito Franklin, carne de psicólogo infantil, supone la irrupción del tiempo lineal en el mítico ciclo de los superhéroes, y conlleva (androides y similares aparte) la muerte por vejez de todos los superhéroes Marvel; introduce sin embargo el mítico concepto de generación heroica, en el que los hijos sustituirán algún día a los padres (actualmente explotado por Robinson en *Starman* con bastante acierto. DC aportó lo suyo a este proceso, con las nuevas versiones de sus héroes en la Silver Age, unificadas en una misma historia con los originales de los años 40 por *Crisis*). El problema está, digo, en que aunque Stan Lee engendró a Franklin, ahora Marvel no quiere dejarlo crecer. Lee llevó a Parker hasta la universidad ¡y los guionistas actuales no se permiten licenciarlo nunca! Marvel tiene miedo a que sus héroes "envejezcan", no dándose cuenta de que fue eso lo que en su origen les dio el éxito. Otra variante de este problema del mantenimiento del status quo es cuando se cree que, como decía Scott Lobdell, *Fantastic Four* consiste en que vuelva a aparecer el Dr. Doom y vuelva a aparecer Galactus, un número sí y otro también, en lugar de darse cuenta de que la genialidad de la etapa Lee/Kirby consistió en que ¡en cada número aparecía algo distinto! Idénticamente, a alguna "cabeza pensante" se le ocurre que lo que hizo a

Spidey popular fueron sus "problemas cotidianos". ¡Hala, pues dos o tres muertes y todo arreglado! (afortunadamente, el batacazo ha sido rotundo, Ben Reilly se troncha desde el Más Allá...). No es una limitación de los personajes, sino del genio -de la falta del mismo- de los autores. Y del "miedo a envejecer" de Marvel, que nos ofrece unos X-Men con el "lifting Madureira", unos Fantastic Four "ultracongelados" y un Spidey al que la última "operación de estética" le ha dejado una sonrisa perpetua que más bien parece una mueca siniestra... La madre del cordero está en la pregunta: ¿pasará algún día Bruce Wayne la capa y la capucha a Dick Grayson (definitivamente)? Y, aún más, ¿existe el guionista que haga esa historia creíble e interesante? (afortunadamente, como adivinarán los más perspicaces, la respuesta a la última pregunta es "sí").

"*Desde el período 1959-1964, el comic book americano no ha producido ningún título de superhéroes aprovechable.*" Esto es discutible. Si hablamos de ventas, *Spawn* lo es (misteriosamente). Si de calidad, se me vienen a la mente *Sandman* y *ClanDestine*. Otra cosa es que las editoriales, en un nuevo ejemplo de ineptitud, no pongan a gente como Davis en donde debe estar. Pero crear un nuevo superhéroe no es tan fácil. Es como crear una nueva vocal o un nuevo número del 0 al 9. ¿Se le ocurre un nuevo personaje para el panteón griego, o el cristiano? ¿A que no? ¡Yo me conformo con tratar bien a los que tenemos! Además, hablar del *Daredevil* de Lee como el mismo personaje que el de Miller es una ingenuidad. No todo lo que comienza desde el nº 1 es nuevo, y viceversa.

"*La Patrulla-X (...) ya no funciona.*" ¡A ver qué cifras maneja usted, Trajano! La Patrulla-X no vende "*poco más de 100.000 ejemplares*". *Uncanny* está en 471.292. *X-Men* en 488.400. Sólo eso ya supone casi un millón, lo cual supera a los antiguos y llorados 700.000 ejemplares, a lo cual hay que sumar *X-Force*, *X-Factor*, *Excàlibur*, *Generation-X*, *X-Man*, *Cable*, *Wolverine* y las dos o tres últimas, miniseries aparte. El concepto creado en los 70 con la Patrulla-X ¡vende más que nunca! (especuladores y basura de Liefeld aparte). Lo gracioso es que Marvel no sólo quiere vender eso, ¡sino que además la gente compre *Avengers* y *Fantastic Four*! ¿Por qué no prueban a cerrar la mitad de insípidos grupos mutantes? Si para entender *X-Men* te tienes que comprar 15 comics al mes, difícilmente podrás comprar *Avengers* (y más difícil si son los de Kavanagh/Deodato), ¿no? Pero vamos, es que a mí no me extrañaría que *X-Men* vendiera 7 veces menos que antes ¡porque *X-Men* es ahora 7 veces peor! (¿verdad, Carlos?) No sé quién se debe haber creído que la gracia de *X-Men* la tenían los cabos sueltos de Claremont... Empecemos por poner guionistas que sepan escribir (y que hayan leído la etapa Claremont/Byrne, lo cual no siempre ocurre) y luego hablamos de ventas.

"*Los editores, demasiado temerosos de perder a los fans de los superhéroes para buscar con decisión otro público más adulto (...) una generación que no fue relevada, que está entre los 25 y los 35 años, en una edad en la que tendrían que haber dejado de leer tebeos de superhéroes (...) es un público que en su infantil empeño por no crecer...*" Insiste usted, Sr. Bermúdez, en oponer "superhéroe" y "adulto". El superhéroe es una etapa que, como la adolescencia, se cura con la edad. Los superhéroes son un primer escalón hacia más altas lecturas. Aquel que sigue con los años aficionado a los superhéroes es poco menos que un tarado mental... No, no y no. Como fan talludito (26 primaveras) de los superhéroes, yo me niego a considerar los demás géneros como más o menos infantiles o adultos. Semejante etnocentrismo me recuerda a la visión occidental de las culturas aborígenes. El que nosotros ya hayamos pasado por ellas no las convierte en "primitivas" ni las fuerza a seguir nuestro camino. No son inferiores, sólo diferentes. Así que no intente imponernos su periplo como lector. ¿Pretende acaso que los superhéroes son una etapa que el comic book debe dejar atrás? o ¿acaso que la solución para el futuro de los superhéroes pasa por que los editores abandonen el género y se dediquen a otros? ¿Y por qué han de hacerlo, si el género de los superhéroes es el que más vende? Siempre lo ha sido. ¡Los editores se tomarían semejante propuesta con bastante menos interés y paciencia que un servidor! Mi consejo, desde luego, es que, puesto que usted ya ha cumplido los 25, y puesto que no le gustan los superhéroes, se dedique usted a esas lecturas "adultas" que tanto nos recomienda (y que nos vamos a quedar con las ganas de conocer cuáles son) y nos deje en paz a los fans de los superhéroes, absteniéndose totalmente de enjuiciar si nuestra edad mental se corresponde con la biológica o si los superhéroes son lo único que necesitamos. Piense que cada fan tendrá seguro una opinión sobre los traumas y necesidades de los "críticos listillos y despiadados", y le aseguro que no le gustaría escucharlas. Y eso nos lleva al siguiente punto.

"*Este público se ha apropiado de los superhéroes.*" ¡Qué más quisiéramos! Conferir al fandom una personalidad determinada es una ingenuidad. Sin ir más lejos, creo que resultará difícil encontrar más lectores que como usted alaben el buen hacer de Ross Andru con ese énfasis. Cada uno tenemos nuestros gustos y nuestras manías, y la gracia está en cultivar los primeros y tolerar y mantener a raya a las segundas. Pensar que los lectores influyen en las decisiones editoriales, por más deseable que sea, no refleja en absoluto la realidad. ¿Han sido los lectores los que han cambiado el traje y los poderes de Superman? ¿los que han matado a Ben Reilly? ¿los que le dieron la serie del Capitán América a Liefeld? La única manera que los lectores tienen de influir sobre el editor es dejando de comprar lo que no les gusta (lo cual, por desgracia, no siempre coincide con los malos comics).

"*La nostalgia desleída y monótona que tocan los Kurt Busiek, Mark Waid y figurones del pasado como George Pérez.*" Vamos por partes: yo no soy tan ingenuo como para creer que Pérez en *Avengers* es algo así como la panacea para todos los males del comic book actual, aunque, como ya he indicado antes, no faltarán los fans que así lo proclamen. En cualquier caso, sí opino que Pérez se merece el puesto, y que sin duda lo hará mejor que todos los demás que han pasado por la serie (Milgrom, Buscema, Epting y Deodato) en los ¡18 años! que han pasado desde su etapa dorada (la de Pérez en *Avengers*) si volvieran en su lugar. Lo de Busiek y Waid (y Robinson, Morrison y Kesel) tiene gracia. Si "algo tiene el agua cuando la bendicen", algo deben tener estos autores para que su enfoque obtenga tanto alabanzas desmedidas como críticas furibundas. ¡Nah, de "desleídos y monótonos" nada de nada, Mr. Bermúdez! De momento ya tienen a su favor haber puesto el dedo en la llaga. Centrándonos en Busiek, primus inter pares, no se le ha hecho jus-

ticia. Su trabajo en *Astro City*, que el Sr. Bermúdez descalifica de un plumazo, no es una concesión a la nostalgia, ni una vuelta al pasado. Busiek ha reconstruido al superhéroe, ha depurado su esencia, y lo que usted y otros le critican es que se ha dejado fuera elementos totalmente espúreos (esas tendencias que usted llama "adultas") que si bien forman parte de sus gustos, no forman parte del superhéroe. ¿Es *Astro City* un inmenso "remake"? Sí, pero en mi opinión también descubre nuevos territorios, nuevos aspectos de los superhéroes que merece la pena explorar, y todo eso estando en el mismo lugar de siempre, se trata de una exploración "fractal". Busiek ha conseguido conciliar en esa ciudad habitada por las "originales copias" de los personajes DC y Marvel las dos tendencias, "mítica" (DC) y "mágica" (Marvel), de las que su artículo habla certeramente, en una perfecta síntesis que ya es por tanto algo nuevo. Mientras haya gente que sepa contar historias con los superhéroes (¡que sepa dar a Dick el relevo de Bruce!) el género no correrá ningún peligro. Mientras existan fans que sepan señalar que los superhéroes van en una dirección errónea, es porque existe una dirección correcta. Quizás consista en contar de nuevas maneras las viejas historias, pero no le vamos a prohibir a Virgilio escribir *La Eneida* porque ya exista *La Odisea*. El género de los superhéroes no sólo no está acabado, sino que actualmente se están haciendo mejores comics de superhéroes que nunca (aunque *Uncanny X-Men* haya visto mejores días). Eso no quiere decir que yo no convenga con Trajano en que DC tendrá que tirar a la basura su actual continuidad (por mucho que me guste la *JLA*) y también Marvel, ¡¿por qué no?! Las buenas historias lo seguirán siendo. Al Batman de O'Neil/Adams le "resbala" *Hora Zero*. Es mejor tener una continuidad saneada, un buen escenario sobre el que representar; hacer un buen casting de actores y, sobre todo, tener una buena obra. El truco está en hacer buenos comics. Los buenos comics venden (*Astro City* comenzó en el puesto 100 del Top 100 y ya va por el 44 en 12 números). Los malos comics también, pero ya sabemos lo que viene después... Cuando se pone a parir a gente tan honesta como Kurt Busiek, lo menos que se puede hacer es informar al personal de quién lo hace o lo puede hacer mejor que él; que yo lo secundo. Tenga usted cuidado por dónde corta, no vaya a ser que lo que usted llama "*rama podrida*" sea ya el "retoño". Y no se canse de indicarnos en qué consiste la "*magia nueva*" que yo no llego a concebir.

Es radicalmente falso que los superhéroes sean lo único que le queda al comic book. Seguramente nunca antes se han publicado tanta diversidad de temas. Como dicen en el *Previews*: ¡disfrútela! (el que quiera).

En fin, Sr. Bermúdez, que a usted no se le ocurran soluciones no quiere decir que no las haya, todo es cuestión de imaginación. El superhéroe no ha muerto, por mucho que usted quiera levantar su cadáver. ¡Claro que, si en vez de reanimarlo con nuestras opiniones, le hacemos la autopsia...!

P. D.: El Sr. Vela habla de "*la freudiana cojera del Dr. Donald Blake (Thor)*". ¡Ingenuo de mí, que creía que Don era cojo para poder llevar a Mjolnir camuflado en el bastón! ¡A ver si no nos pasamos con la profundidad de los análisis, porque de tan profundos, nos vamos a salir por el otro lado!

P. D. 2: Ya sé, Sr. Barrero, que "de gustibus non est disputandum". Pero en las reseñas no suelen aparecer frases como "*Sandman* no me gusta", sino como "*Sandman* es malo", y donde se hace un juicio de opinión, ahí voy yo con la mía si discrepo, que para eso creo que está la página de correo, para que los lectores opinen sobre los contenidos de la revista. ¡Aunque haya opiniones más amenas que otras...!

¿Ya, Pedro? ¿Seguro que has dicho todo lo que querías? ¿No deseas añadir nada más?

VALIÓ LA PENA

Paco Cerrejón Aranda
Sevilla

Me preguntabais en el correo de *U* #6 sobre mis impresiones acerca del curso de comics de El Escorial. Pues bien, allá van.

Desde luego valió la pena. Y no sólo por Eisner, aunque sea quien deba llevarse la mayor parte del mérito.

Las conferencias y las mesas redondas han tenido un buen tono general, con alguna realmente interesante, como la de Alfredo Arias, y sobre todo una, la de Bonet, totalmente olvidable. Pero más que por las conferencias, por lo que ha valido algo más que la pena el curso ha sido por el ambiente, por la convivencia entre participantes y alumnos. Me explico. He aprendido mucho más del y sobre el cómic en las cenas y charlas con autores y especialistas como Will Eisner, Jordi Bernet, Carlos Giménez, Antonio Lara, Coma, Ana Merino o Alfredo Arias que en sus propias conferencias.

Las conferencias en sí, pese al buen nivel medio, estuvieron bastante perdidas en cuanto que no se podía ver un tema general, y cada una de ellas iba por distintos derroteros, lo que provocó cierta confusión. De lo que más se habló fue del pasado del cómic, sobre todo del español. Del presente se habló poco y mal.

Para mi sorpresa, me encontré con fantasmas de viejas batallas que, en mi ignorancia, creía ya enterradas. En una de estas reapariciones de las que hablo, me vi a mí mismo defendiendo el género de superhéroes, frente a una mesa que, a excepción de Will Eisner, no conocía obras como *Watchmen* o *El Retorno del Señor de la Noche*, por ejemplo. Y pese a esto, querían hacernos ver la infantilidad del género y su incapacidad para ofrecer obras de calidad desde una perspectiva adulta. Curiosamente, la mesa redonda (en la que participaban Eisner, Bernet y Ricardo y Nacho) llevaba el título de "El cómic en Europa y América". Otro título curioso fue el de la conferencia de J. M. Bonet (director del IVAM), "La línea clara". Si dijera que este señor parecía un Tintín Macute de los que dibuja Piñol, me quedaría corto. Aquello fue una defensa radical de la línea clara y sobre todo de Tintín, sin que nadie les atacara, por cierto. Como comentario "gracioso" afirmó que a sus hijos los únicos cómics que les daba a leer eran los de Tintín. Claro está que nos reímos todos muchísimo, pero no por lo que él creía.

Por el otro lado hubo conferencias realmente magistrales. La de Coma, que pese a ganarme la enemistad eterna de Jesús Cuadrado (que pasó con más pena que gloria) no me resultó tan mala como me la esperaba, más bien todo lo contrario. La de Ana Merino, que realizó la única mención (por parte de los conferenciantes) de un tal Buddy Bradley, y con la que mantuvimos algunos una conversación sobre cómic alternativo americano, la única vez que se habló de estos cómics durante el curso.

La de Eisner, "Situación actual del cómic", y la de Bernet, "Conmigo no se juega. Historieta negra", apabullantes ambas, sobre todo la de Eisner, que nos demostró sobradamente por qué es el maestro. Y la, en mi opinión, de mayor calidad, fue la de Alfredo Arias, "Últimos héroes y mitos del tebeo en España", en la que, a través de los personajes más significativos del cómic español reciente, realizó un magnífico repaso al cómic español actual. También fueron de lo mejor del curso las charlas que tuve con Alfredo sobre Gallardo y Max y que nacieron a raíz de un comentario sobre *U.*

Pero, como ya he dicho, creo que lo más interesante del curso fueron las charlas de pasillo, los desayunos, almuerzos y cenas con los autores. En definitiva, el ambiente. ¿A quién no le apetece cenar con Eisner, Giménez y Bernet?

El curso fue una continua conversación sobre cómic, una conversación de seis días, y creo que nadie se cansó. Federico Moreno nos informó de los progresos del Festival de Cómic de Madrid (cuyo aplazamiento nos ha sentado a muchos como un jarro de agua bien fría). Conseguíamos dibujos y más dibujos. Los autores no se cansaban de dar consejos de todo tipo. Y, desde luego, no se paraba de aprender. Para eso sirve un curso, aunque tras cinco años de carrera yo ya lo había olvidado.

En fin, una semana que espero no sea irrepetible, aunque posiblemente lo sea; pero sea lo que sea, lo seguro es que ha valido la pena, bastante más.

P. D.: Muy buenas las dos tiras de Ágreda. Como vosotros mismos decís, de lo mejor de la revista.

ELEGÍA POR LA B.D.

Josu Garalde
Ondárroa (Bizkaia)

Se escribe alegremente sobre la crisis que atraviesa el mundo de la B. D. Faltan ideas, no hay un relevo generacional claro para los "viejos" autores, se observa la ausencia de guionistas que impacten en el lector... Y, mientras tanto, a este lado de los Pirineos seguimos sin tener a nuestro alcance esas obras tan interesantes que no han sido traducidas (y posiblemente ni lo serán) al castellano. Algunas joyas del catálogo de Casterman, por ejemplo, permanecen en el olvido: *Sur la Route Encore* y *L'Autoroute du Soleil* son títulos que forman parte de una larga lista. De todos modos, no sé si tendrá algún valor la protesta (o el lamento) de un simple aficionado que, a pesar de todo, seguirá comprando tebeos. Parece evidente que la "novela gráfica" franco-belga no es económicamente rentable en el estado español. La furia creativa de un cómic anglosajón brillante e innovador, que resurgió de sus propias cenizas, ha cautivado a las nuevas generaciones. Y Norma Editorial, apostando a caballo ganador, adquiere los derechos de la línea Vértigo.

(A Suivre) lanzó su último número en diciembre.

YA HA PASADO UN AÑO

Daniel Haro Vidaurreta
Getafe (Madrid)

Lo primero de todo felicitaros por vuestro primer cumpleaños con el *U.* Parece mentira que haya pasado un año ya, aunque sea una revista bimestral seguro que os ha costado mucho esfuerzo el sacar cada número; espero muchos números más. Con respecto a la revista, me han encantado todos los especiales (Gallardo, Max). La obras de la sección de reseñas se acercan mucho a mis gustos personales y la *Guía de campo* me parece una buena idea para dar a conocer a los autores "nuevos" y poder estar atento a sus evoluciones. El resto de la revista también me gusta mucho, sobre todo lo dedicado a los autores extranjeros. Lo que no me ha gustado del último número (6) ha sido el cambio en la maquetación; la nueva tipografía (supongo que será cuestión de acostumbrarse); no me ha hecho ninguna gracia que partierais el artículo sobre el Salón del Cómic de Madrid (creo que era ése), espero que haya sido por problemas de última hora. Sin embargo, la maquetación de la portada de ese mismo número me parece genial (felicidades para Luis Bustos). Espero ansiosamente el siguiente número (creo que incluirá una entrevista de David Muñoz a Steve Rude ¿no?).

Por último, quiero pediros un favor: ¿Qué ha pasado con Adicción, el programa de Onda Verde sobre cómics que se emitía los martes de 22:00 a 23:00? He perdido la pista desde mediados de septiembre. Os lo pregunto porque sé que dos de vuestros colaboradores (David Muñoz y Antonio Trashorras) son los componentes principales del programa, con asistencia ocasional de Luis Bustos, vuestro maquetador.

Adicción ya no existe, los adictos tendréis que desengancharos. La entrevista de Steve Rude está ahí, en la nevera, esperando el momento en que pueda servirse para descongelarla. En cuanto a lo de partir la noticia del Salón del Cómic, evidentemente son cosas que pasan y que no hacemos por gusto, sino por las circunstancias. Pero vale más que la revista esté viva que no impecable, ¿no?

EL MERCADO TRIANGULAR

Toño Martínez Fraga
Santiago de Compostela

Yeah, I'm talkin' to U...

Y es para decir que hay algo inherentemente erróneo a la frase "ediciones argentinas de álbumes de Breccia inéditos en España". Porque, ¿acaso hay cómics de Superman inéditos en Canadá? No, ¿verdad?, pues esto es, o debería ser, lo mismo. Me explico: he llegado a la irrefutable conclusión de que la única posibilidad de prosperidad que tiene el cómic en español es el aprovechamiento de un mercado potencial de casi 400 millones de personas que hablan la lengua de Cervantes en más de 20 estados del mundo, lo que constituye una cifra mayor que la suma de los habitantes de USA, Canadá y el Reino Unido, países que (sobre todo los dos primeros) poseen un mercado único en el que las ventas de cómics se cuentan, aún en momentos de cierto declive como éste, por cientos de miles de ejemplares y cientos de títulos al mes. Por cierto, no deja de hacerme gracia la tan cacareada "crisis del mercado de venta directa" que parece afectar al gigante yanqui, porque como todos sabemos, hasta el momento más crítico de la industria USA es infinitamente preferible al momento más boyante del mercado español. O sea que por muy mal que estén ellos, ojalá estuviésemos nosotros la mitad de bien, no sé si me explico. La cuestión es que estamos en un momento en el que se han producido en nuestro mercado algunos hechos significativos en cuanto a la concepción del mercado mismo, y esos hechos parecen encaminarse hacia el desarrollo de un mercado triangular España-México-Argentina (los 3 países más extensos y poblados del ámbito hispa-

no-hablante del mundo) que pueda ser explotado conjuntamente por las editoriales de cómics en ediciones únicas en español para decenas de miles de lectores.

Primer hecho: desde ya hace casi un año Planeta-DeAgostini distribuye su línea Forum-Marvel en la República Argentina y, parece ser, algunos otros países hispanoamericanos. Pasado este tiempo prudencial, podemos analizar someramente los resultados de la operación: las sublíneas de X-Men y Spider-Man están llenas a rebosar con todo el material que publica Marvel de estos personajes. Ahora (no hace un año, ahora) se han iniciado las series *Untold Tales of Spider-Man* y *Prof. Xavier & X-Men*, y ahora también vuelven a salir las colecciones que adaptan las series de TV de estos personajes. En cuanto a la sublínea de Héroes Marvel, salvo incomprensibles excepciones como el *Silver Surfer* de Ron Garney, también se publica la mayor parte del material original y... ¿qué veo? ¿los volúmenes 3 de *Hulk* y *Daredevil* dirigiéndose inexorablemente hacia su tercer año de presencia mensual en el mercado? ¿es posible? ¿caerá semejante breva?, y si es así, ¿tendrán algo que ver con ello unos cuantos miles de pibes que ahora se gastan sus pesos en las primorosas ediciones españolas de los cómics Marvel? Obviamente sí. Es evidente que este boyante momento de Forum se debe a la repentina duplicación de su ámbito de distribución.

Segundo hecho: la muerte de Zinco, como consecuencia de la imposibilidad de sobrevivir confinada a nuestro exiguo mercado (aviso para navegantes y señal inequívoca del fin de una era y comienzo de otra) deja en manos del mexicano Grupo Editorial Vid la exclusiva de la edición en español del material de DC. El pasado mes de julio llega a los kioskos españoles la adaptación al cómic de *Batman & Robin*, el primer cómic que explota las posibilidades de ese enorme mercado triangular al que antes aludía, pues su precio de portada está expresado en pesos mexicanos, pesetas españolas, pesos argentinos, e incluso en dólares americanos (supongo que destinado a las comunidades hispanohablantes de los USA). Este tebeo, de contenido tan poco interesante, está destinado, si las cosas no se tuercen, a hacer historia marcando un hito en la unificación del mercado del cómic español.

Tercer hecho: el inquieto panorama del cómic argentino empieza a notarse en España, cuando algunas librerías y distribuidoras empiezan a hacernos llegar las ediciones originales de comic books como *Cazador* o *Megaman*, y también, qué casualidad, los álbumes de Breccia. Esto empieza a demostrar la futilidad de, por ejemplo, esperar sentados por una edición española de *Cazador*, pues esta edición ya existe. Sólo hay que exigir que las editoriales que editan en español se esfuercen en extender su cobertura de distribución desde sus países de origen a los demás. Sería necesario, por lo tanto, empezar a cambiar los términos y hablar de ediciones en español que lleguen a todos los países en los que se habla este idioma y no de ediciones españolas, argentinas o mexicanas, confinadas a la supervivencia en mercados poco importantes por sí solos.

Este conjunto de iniciativas y cambios que coinciden en el tiempo son los primeros atisbos de lo que debería ser el nacimiento de una nueva era para la edición de cómics en español, basada en el aprovechamiento de un vasto mercado único de edición y distribución. Sin embargo, hay una pregunta que me corroe y es, ¿por qué Planeta no distribuye el resto de sus líneas (manga, Image, Dark Horse, Armada y Colección Europa, puesto que con Laberinto sí lo hace, aunque es pronto para ver los resultados) en Sudamérica, y por qué no distribuye la línea Forum-Marvel en México? Me temo que la respuesta (y entro en el terreno de la conjetura) es que en Argentina y los países de su entorno ya hay editoriales que tienen licencia para editar esos materiales, y que en México hay otra editorial que publica la línea Marvel (porque si Forum no distribuye sus cómics allí será por eso, ya que no creo que Marvel esté inédita en un país que linda con los USA). Y todos sabemos que Planeta tiene sucursales en casi todos los países hispanoamericanos, incluyendo México, y sin embargo hasta ahora Planeta-DeAgostini sólo utiliza la que tiene su casa madre en Argentina. El caso es que, si es cierto que las editoriales americanas o japonesas están vendiendo licencias distintas a uno y otro lado del charco, eso es algo muy negativo para los lectores hispanos. Estamos actuando como galeotes, cada uno arrastrando su pesada carga sin saber que si dejáramos de tirar piedras contra nuestros propios tejados podríamos unirlos para construir una gran cúpula que nos cobijase a todos. No sé a qué estamos esperando para afrontar el único futuro posible.

Cambiando de tema, os agradezco la publicación del imprescindible texto de Clowes (aunque antes preferiría la publicación de sus cómics por parte de La Cúpula), que resulta como es obvio muy interesante pero también muy localista, ¿no? Porque mucho mirarse el ombligo (algo muy propio de los yanquis, por otra parte), pero ni mención a lo que pueda ser la historia o la situación del medio fuera de las fronteras usacas. Lo que sí es indiscutible es la teoría de los quince años entre generación y generación. Si no fijaos en el rock: en el 61-62 es cuando empiezan a triunfar los Beatles; 15 años después, en el 77, surgen los Sex Pistols y el punk; y 15 años después, en el 92, surge Nirvana y el grunge. Lo que no deja de ser una putada, puesto que tendremos que esperar al 2007 para que salga algo nuevo e interesante. Aunque... no sé, no sé, porque no hace mucho leí en el periódico que el espectro musical estaba agotado y que dentro de poco ya no se podrían crear melodías nuevas. Menos mal que en el cómic tenemos una "vasta llanura inexplorada que separa lo que ha sido hecho hasta ahora y lo que nos rodea en todas direcciones", eh.

Las dudas que planteabas al final las hemos suprimido deliberadamente y no por un error de imprenta, Toño. Supongo que a estas alturas ya las tendrás más que resueltas y andamos un poquito justos de espacio. Y de nuevo, perdona por el desaguisado.

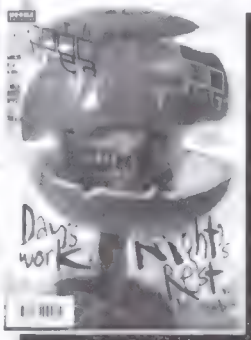
NORMA Editorial

NOVEDAD

Corbeyran · Falque

48 págs. 1100 ptas.

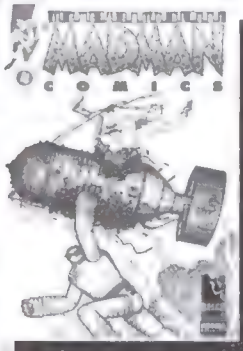
Cuando Basile se enamora perdidamente de una joven secretaria decide contactar con el Señor P, un especialista en cuestiones de amor



Kwitney · Zutil · Nicholson

48 págs. 750 ptas.

En dos nuevas historias del Sueño, Caín y Abel solucionan problemas familiares y Mery nos da la bienvenida a una dura jornada de trabajo.



Mike Allred

56 págs. 750 ptas.

Madman sale de su intensa aventura con Big Guy para caer en la amenaza de una viscosidad viviente: ¡el Vómito!

Seagle · Kristiansen

48 págs. 750 ptas.

Ni la misma Rain podrá mantener sus secretos cuando la casa se los arranque palabra por palabra.

Zarae Ontana · Taisuya Ikegami

64 págs. 495 ptas.

¡Ya está aquí el nuevo éxito del manga cyberpunk! En Marte los androides son iguales a cualquier humano, pero por sus venas fluye sangre eléctrica

Otomo · Nagayasu

136 págs. 975 ptas.

Sarah sigue buscando a sus hijos por tierras desoladas en 4 nuevos episodios de la excepcional serie de **Otomo** y **Nagayasu**

AVANCE

Rosinski - Van Hamme
48 págs. 1100 ptas

Sigue la reedición de los primeros álbumes ya agotados de esta fenomenal saga de aventuras

Mignola - Benefiel
56 págs. 750 ptas

Hellboy se ha encontrado con muchos fantasmas durante sus casos, pero seguro que ninguno es como Ghost

ES ENERO

NORMA Editorial

Walter Simonson - Lee Weeks

48 págs. 675 ptas.

Los cazadores más implacables del universo buscan su presa en la selva, pero en Tarzán han encontrado la horma de su zapato.

Arcudi - Grant - Mahnke

48 págs. 750 ptas.

La locura, la violencia sin sentido y la diversión más salvaje llegan a su clímax en el final de esta delirante miniserie.

Garth Ennis - Steve Dillon

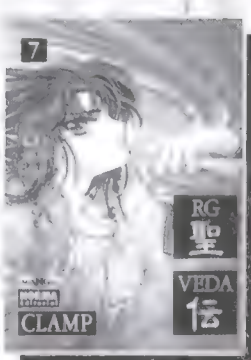
48 págs. 750 ptas.

Llega el momento de la confrontación con El Grial, la hora de ir a Masada. Antes, Jesse averigua el origen del mechero de su padre

Hayato

184 págs. 1800 ptas.

El popular juego de ordenador desembarca con todo su erotismo y buen humor en esta fenomenal serie para adultos.



CLAMP

192 págs. 1500 ptas.

El particular universo fantástico creado por el colectivo **CLAMP** se ha convertido en uno de los mangas más populares de los últimos tiempos

Haruka Inui

194 págs. 750 ptas.

No hay problema sexual que no pueda solucionar el doctor Ogekuri. En su clínica del amor hay remedios para todo

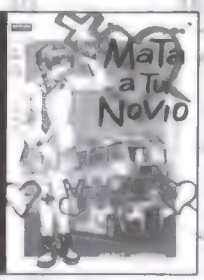
F E B R E R O

Garth Ennis - Steve Dillon
48 págs. 750 ptas

Cass comprueba cuántos balazos puede llegar a encajar mientras Jesse y Tulip arrasan las carreteras francesas

Grant Morrison - Philip Bond
56 págs. 850 ptas

Sexo, drogas, violencia... **Grant Morrison** nos invita a un paseo salvaje junto a unos adolescentes políticamente incorrectos



Admirado maestro... / Querido Sr. vázquez
Historia de Cyann (2): Las seis estaciones en ilS
El pie frito
Madman comics
Obras escogidas
Fábula de Venecia
El pequeño Spirou (8): ¡No olvides tu capucha!
Capricornio (1): El objeto
Superman: El último hijo de Krypton

Admirado maestro... / Querido Sr. Vázquez (Las cartas sobre la mesa Vols.1 y 2)

Vázquez

Glénat España

Continúa Joan Navarro empeñado en la recuperación de la muy dispersa obra del que seguramente ha sido el mejor humorista que la historieta española ha dado hasta hoy. Y lo hace con el tercer y cuarto títulos de la colección Genios del Humor (aparecidos con algo más de un mes de diferencia), dos libritos de 48 páginas que recopilan trabajos aparecidos muy a finales de los 80 en los que Vázquez juega a la autorreferencia con una ligereza y una frescura envidiables. Historias de acreedores y morosos, de setas, de recetas, chistes de desiertos y de inspectores de Hacienda... Siempre con una economía de medios, con una elegancia en la puesta en página que es ya seña de identidad. Y, siempre, el autor de cara al público con su sonrisa de suficiencia, dialogando con el lector, añadiendo nuevas anécdotas a su leyenda, reforzando el personaje.

Pero Vázquez es algo más que un humorista excepcional. Su forma de resolver la página, la libertad del encuadre, la escenografía elemental (hoy hablaríamos de minimalismo) pero extraordinariamente dinámica, el espíritu libertario con que encaraba su oficio de historietista, le confirman como un gigante del medio cuya relevancia no acaba de ser reconocida aún hoy, pese a la insistencia en su reivindicación por parte de gente intachable como Gallardo, Mique Beltrán, Brocal (herederos espirituales, de una u otra forma), de estudiosos como Cuadrado, como el propio Navarro (que sigue en su trincherita de Glénat regalándonos con sus ocasionales rescates).

La edición de estos álbumes, decididamente popular, quizá debería contar con un papel menos endeble (pero a lo mejor entonces habría que quejarse del precio), y se echa en falta, además, un mínimo de información sobre el material publicado (fechas, cabecera de publicación original...). Pero, eso sí, está Vázquez dentro. Un Vázquez maduro, quizá resabiado ya, de vuelta de casi todo (de una industria que lo esclavizó y lo anuló, de unos tebeos aburridos), de vuelta incluso de sí mismo, de su eterno personaje, y sin embargo tan fresco, descarado y desternillante como siempre. El mismo Vázquez creador del gran Anacleto, de las hermanas Gilda o de ese Angelito terrible que sembraba el caos allá donde su errático vagabundeo le llevara, un historietista muerto ya, sí (como tantos otros), pero que vive aún en el recuerdo, en las páginas brillantes de su inmensa obra. Sólo por la oportunidad de reencontrarnos con él, deberíamos estar eternamente agradecidos a Glénat y a Joan Navarro. (¿Sería mucho pedir, además, un público que lo supiera apreciar?)

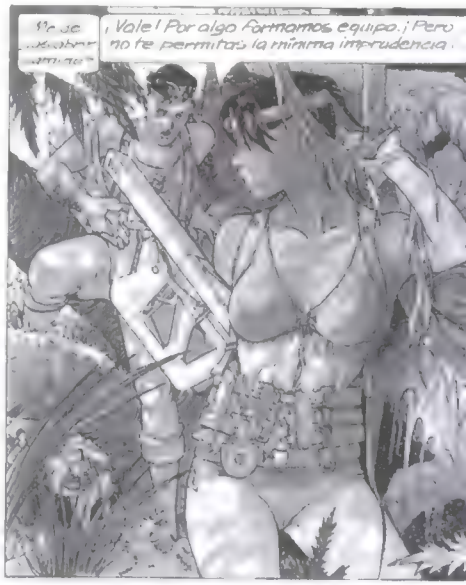
francisco naranjo

Historia de Cyann (2): Las seis estaciones en ilO

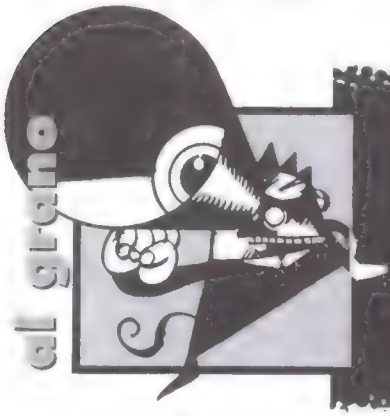
François Bourgeon/ Claude Lacroix
Norma Editorial

Una vez concluida *Los Compañeros del Crepúsculo*, Bourgeon se embarcó en terrenos poco conocidos para él. Apartándose del ámbito histórico, unió su imaginación a los conocimientos sobre ciencia ficción poseídos por Claude Lacroix para crear el universo que cristalizó en una nueva serie, titulada en nuestro país como *Historia de Cyann*. Su primer álbum - *La fOntana y la sOnda*- apareció en Francia en octubre de 1993 y este segundo hizo lo propio a fines de 1997, siendo casi simultánea su edición en castellano. El sistema de trabajo no difirió un ápice de aquel desarrollado por el autor galo en sus obras anteriores, emprendiéndose una labor intensa para "documentar" los mundos y las sociedades vertidos por su ingenio como si de una época histórica más se tratara. Bocetos planos y maquetas de vestuario, tecnología, edificios, ciudades, paisajes, fauna y flora se sucedieron con vistas a crear un medio sobre el cual mover sus personajes. Sistemas políticos, cosmovisión y costumbres fueron perfilándose hasta ensamblarse con la geografía imaginada y conformar los referentes culturales y la mentalidad de los actores de la historia. De este modo nacieron Ohl y sus habitantes, cuyos culto acuático y sistema político-parental basado en el clan o familia extensa están claramente inspirados en el conocimiento que actualmente se tiene sobre las comunidades humanas que habitaron la Europa Atlántica durante las edades del Bronce final y Primera del Hierro. La pormenorizada creación de este cosmos ha dado origen a *La Clé des Confins*, volumen cuya lectura no es indispensable para seguir la *Historia de Cyann* y donde el Vê muestra un saber enciclopédico sobre Ohl, ilO y la historia genealógica de Cyann. Tomando como *leiv-motif* implícito el lema de la National Geographic Society ("*El mundo y todo cuanto hay en él*"), sus páginas se erigen como un compendio de conocimientos faunísticos, gastronómicos, etnológicos, artísticos, geográficos, históricos y etimológicos que sin duda satisfarán a todos aquellos que deseen profundizar en este universo particular.

Apoyándose en el dibujo detallista explorado en *El Último Canto de los Malaterre*, Bourgeon utilizó *La fOntana y la sOnda* como extensa plataforma de presentación del ámbito donde tienen lugar unos acontecimientos que apenas se plantean en las 110 páginas del álbum, dejándose nudo y desenlace para *Las seis estaciones en ilO*, el libro que nos ocupa. En él las intrigas políticas ceden gran parte de su protagonismo a las tensiones generadas en el seno de un reducido grupo de exploradores sometidos a la perenne sensación de peligro y sorpresa de quien se adentra en territorios hostiles y mal conocidos. Así como la primera entrega de la serie es un vehículo para mostrarnos el moribundo Olh, este segundo y (al parecer) último tomo se centra en descubrirnos el agreste ilO. Este periplo interplanetario se organiza en torno de una misteriosa plaga que causa estragos en la población masculina y cuya cura podría encontrarse en el planeta ilO,



mera excusa argumental -*Mc Guffin, en palabras del* inmenso Hitchcock- que impulsa y da origen al suspense de la trama. Siguiendo una constante en su producción, el interés de Bourgeon se centra en mostrar una sociedad que vive un



FREAKS IN LOVE es el título del primer tebeo que ha caído en mis manos del dibujante alicantino Sergio Córdoba. Un cuadernillo de dieciséis páginas autoeditado por el propio autor que cuenta una historia de amor adolescente asumidamente "sensiblera" (es el adjetivo que el propio Sergio ha elegido para definir su trabajo en el texto que aparece en el interior de portada), de esas de "chico tímido y autocompasivo está enamorado de chica pero ella no le hace ni puñetero caso". Pero, a pesar de lo tópico del punto de partida (y haciendo honor a aquello de que "no hay malas historias sino malos narradores"), *Freaks in Love* es uno de los mejores fanzines de historieta que

momento en el cual comienzan a efervescer procesos de crisis y transformaciones.

Dentro de estas coordenadas, la acción de *Las seis estaciones en ilO* (y de *Historia de Cyann* en conjunto) carece de ritmo, ralentizandose innecesariamente en algunos pasajes y desarrollándose con premura y caos en otros, sobre todo en su tramo final. Da la impresión de que el falso suspense de la trama se les escapa de las manos a sus artífices, quienes obsequian a sus lectores con un final rocambolesco, otro burdo truco de guión, más digno de un telefilme de bajo presupuesto que de la insigne obra anterior de Bourgeon. El relato se ha visto relegado a un segundo plano en beneficio de la atmósfera. Los autores de *Historia de Cyann* sienten tal orgullo por su creación que ceden a la tentación de epatar al lector, remedando las labores de cronistas de un viaje exploratorio. Se ha renunciado a algo inherente a *Los Pasajeros del Viento* y *Los Compañeros del Crepúsculo*, series en las cuales la ambientación se ponía al servicio de la historia y era empleada sutilmente en labores narrativas. En *Las seis estaciones en ilO* -como si de una superproducción *hollywoodiense* actual se tratara- es el desarrollo de los acontecimientos lo que se subordina a una descripción ambiental que en ningún momento crea la sensación de maravilla y sorpresa que se desea transmitir al lector. En parte por la carencia de un contenido que otorgue cuerpo al envoltorio más allá de los ocasionales golpes de efecto, en parte porque toda la trayectoria termina siendo un *viaje a ningún sitio*.

La construcción de personajes, otrora uno de los puntos fuertes de Bourgeon, no es el aspecto más destacado de la serie. Acentuando la tónica de sus trabajos anteriores, los caracteres femeninos son los que poseen mayor fuerza, alzándose en este segundo tomo con el protagonismo absoluto y relegando la figura masculina a un papel de mero comparsa. En el camino relaciones interpersonales que en *La fOntana y la sOnda* se planteaban para un desarrollo matizado aquí se resuelven con pinceladas gruesas, artifiosidad y diálogos forzados. Como ejemplo más evidente puede citarse la ambigüedad que impregna la amistad de Cyann y Nácara en el primer volumen, extirpada del segundo y substituida por la sensación de soledad que, en su calidad de detentadora del mando de la expedición, acompaña a la protagonista.
Mientras estos sentimientos se nos explicitan de manera poco sutil, el conflicto psicológico que causaría un sacrificio como el que Cyann debe realizar para aceptar su destino no aflora en ningún momento del acelerado tramo final del relato, ni siquiera en esa última escena con ínfulas poéticas.
Aquello que en un principio se prefiguraba como un viaje iniciático queda finalmente diluido en una colección de estampas exóticas con sabor a *dejà vu* y la sensación de que no ha sabido aprovecharse un material de partida que abría muchas más posibilidades.

Tal vez algunas de ellas pudieran desarrollarse por medio de soportes alternativos,

he leído en mucho tiempo. Pese a que Sergio aun está algo verde como dibujante, narra con un pulso y una madurez impropia de un historietista novato y pueden perdonársele fácilmente pequeñas incorrecciones anatómicas o un entintado en ocasiones algo descuidado. No sé si *Freaks in Love* estará a la venta o no en alguna librería especializada, así que os recomiendo que os pongáis en contacto con Sergio si tenéis interés en leer su tebeo. Su dirección es la siguiente: Sergio Córdoba / Pasaje Santa Rita 3, 1º C / 03500 Benidorm (Alicante). Animaos, que realmente merece la pena.

COMO VACAS MIRANDO EL TREN

Editado en un atractivo formato de libro (similar al de, por ejemplo, *Nosotros somos los muertos*), este heterogéneo fanzine valenciano reúne trabajos de más de una docena de dibujantes y, aunque también incluye fotomontajes y cuentos ilustrados, la mayor parte de sus casi cien páginas están ocupadas por historietas. De entre todas ellas llaman especialmente la atención las páginas de

como la realidad virtual. Un tímido intento -abortado desde su base por la intención comercial de la iniciativa- es la vistosa página *web* que Casterman dedica a la promoción de la serie. Para aquellos que deseen acceder a la misma, su dirección es: http//194.78.49.36/cyann.

Eduardo García Sánchez

El pie frito

Miguel Calatayud

Paco Camarasa Pina y MacDiego

Calatayud nos ofrece una excelente muestra de su fascinante personalidad plástica en este conjunto de (cito textualmente) *aucas, estampas, apuntes, coloquios, noticias e historietas en torno a las aventuras de Jaime José Cayetano Alfonso*, un bandolero que ejerció en tierras levantinas allá por los tiempos de Napoleón, Riego y el deseado Fernando VII. Libro complejo, resuelto con una libertad formal arrolladora, viene a unirse a los demás títulos de la colección en la reivindicación del autor de historieta como algo más que mero ilustrador de guiones, y del medio como digno de más cosas que pura servidumbre comercial. Libro bellísimo, constituye una pieza más en el delicado mosaico que Miguel Calatayud, decano de casi todas las vanguardias que en nuestros tebeos han sido (desde el pop fundacional de *Peter Petrake* a la línea clarísima de *La Diosa Sumergida* o *La Desaparición de Gonzalo Guerrero*), ilustrador multipremiado que insiste en volver a su amada historieta de cuando en cuando, viene construyendo en las últimas décadas un exquisito mosaico de azules milagrosos y naranjas imposibles, de composiciones mágicas, de aire cálido, de luz; un hermoso mosaico cuya elaboración ha constituido, durante muchos años ya, uno de los espectáculos más enigmáticos y fascinadores de la historieta española (y uno de los más solitarios, también. Sólo a Micharmut se le hace menos caso en este país que, a mi juicio, no debería permitirse ignorar a dos monstruos de su categoría).

El Pie Frito es uno de esos trabajos difíciles, que muchos desdeñarán por no ser de verdad historieta, que en una primera lectura desconciertan para poco a poco ir filtrándose en nuestro recuerdo, y que en un segundo pase se convierte ya en libro de cabecera, imprescindible. Estructurado en una suerte de revuelto de vehículos narrativos de caóticas resonancias oníricas (aucas, textos ilustrados, historietas, ilustraciones con didascalia), el fluir de la historia en ningún momento se ve alterado, demostrando así el autor un dominio de sus recursos de narrador que para sí quisieran casi todos los guionistas que en el país se tienen por tales. Si añadimos la exquisita calidad del apartado gráfico, que a estas alturas parece superfluo volver a glosar (si bien no está de más comentar el excelente uso que se hace del bitono; lo que no deja de ser paradójico, siendo Calatayud probablemente el mejor colorista del país, un mago de la luz), tendremos un libro que debería engrosar la lista (no demasiado larga, es cierto) de obras maestras que la historieta de este país nos ha ofrecido en lo que va de década.

Calo (un excelente dibujante que combina, por improbable que parezca, influencias de Federico del Barrio, Mique Beltran y el dúo Dupuy/Berberian) y *Arte Rupestre*, de Nacho y Gerardo, una ambiciosa y embrolladísima historieta de 28 páginas que, aunque resulta muy difícil leer de un tirón -como explican los propios autores en un entrañable epílogo/disculpa- nos permite descubrir a dos historietistas que, a poco que sigan trabajando, darán mucho (y bueno, claro) que hablar. Si queréis conseguir los dos números que se han editado hasta ahora de *Como vacas mirando el tren*, escribid a: Como vacas mirando el tren / C/Mistral, 21 / 46020 Valencia. Mientras tanto, en una galaxia muy lejana... Planeta sigue inundando el mercado con productos vinculados al universo bárbaro de Conan (monografías dedicadas a los mejores autores que han ilustrado sus aventuras, reediciones constantes en los más variados formatos... En fin, que, aunque, como explicaba Antonio Martín en el *U* nº 7, las ventas ya no son lo que eran parece

Quizá haya muchos que lean estas líneas con escepticismo, confirmándose en sus sospecha: ya está el enteradillo de Naranjo con sus fantasmillas de siempre. No conocer la obra del Calatayud ilustrador, ignorar su dimensión como historietista, constituye una de las cegueras más lamentables y tristes: la del que no quiere ver. Su altura como grafista, su dimensión como creador de imágenes, su condición de narrador sensible, le convierten en uno de los gigantes de la cultura popular de este país (pero es que entre sus muchos premios, algunos, bastantes, son de fuera de nuestras fronteras...). Muchos continuarán buscando oro en pozos de fango, clamando por una independencia que nadie sabe muy bien en qué consiste. Algunos sabemos desde hace ya mucho dónde está el filón auténtico.

francisco naranjo

Madman Comics
Mike Allred
Norma Editorial

El protagonista de esta serie tiene dos nombres: Madman y Frank Einstein. Y los dos revelan con certera precisión lo que es. Es un tarado, una persona psicológica y emocionalmente insuficiente que se disfraza con un traje de superhéroe para compensar su patológica carencia de autoestima, y por eso le conocemos con la enmascarada identidad de Madman. Y es también el monstruo de Frankenstein, una criatura hecha de remiendos que vuelve a la vida y busca un lugar en el mundo que quizá no tenga. Lo curioso es que la personalidad de su protagonista se traslada fielmente al conjunto de la obra: *Madman Comics* es una serie loca, a menudo desequilibrada, que acostumbra a esconder detrás de colores chillones y ráfagas de nerviosismo sus propias insuficiencias. Y, como la criatura de Frankenstein, está hecha de jirones de materiales muertos que, cosidos con habilidad, reciben una vida artificial. Pero la analogía va más allá: de la misma manera que Madman no es un héroe noble, sino ingenuo, y que esa ingenuidad, a su vez, no es más que una fachada tras la cual se pudre un secreto horrible, *Madman Comics* es sólo aparentemente tan obvio como se diría a simple vista, y tras sus rasgos más inmediatos se agazapa un denso entramado de resortes narrativos, temas recurrentes y motivos estilísticos.

La primera serie de Madman, *The Oddity Odyssey*, la publicó Tundra en 1992. Allí, un dubitativo Mike Allred aprovechaba el blanco y negro para desplegar un dibujo de enorme expresividad que nos guiaba a través de una intrigante aventura más deudora del Daniel Clowes de *Como un guante de terciopelo forjado en hierro* que de los grandes maestros del comic book comercial. La prometedora irrupción de Allred tuvo continuación en otra serie de Tundra, *Madman Adventures* (1992-93) en la que las novedades iban más allá del rutilante color para mostrarnos una planificación de página más espectacular y un dibujo de entintado más convencional, más rotundo, acorde con un guión pleno de acción que se desmarcaba varios metros de los principios del alternativismo militante. El tramo

que a Conan aún le queda cuerda para rato). De toda esta avalancha merece la pena destacar **LA AVENTURA DE CONAN**, el libro que conmemora los 15 años que lleva Planeta editando Conan en España, un cuidado tomo de nada menos que 272 páginas que reúne historietas de Alex Niño, Barry Smith (una de mis historietas preferidas de Conan: *La hija del gigante de hielo*), John Buscema o Frank Brunner, biografías de todos los autores, textos sobre la historia del personaje y una acertada selección de ilustraciones a color y blanco y negro con cosas de Neal Adams, Michael Golden, Boris Vallejo, Richard Corben e incluso Alex Toth.

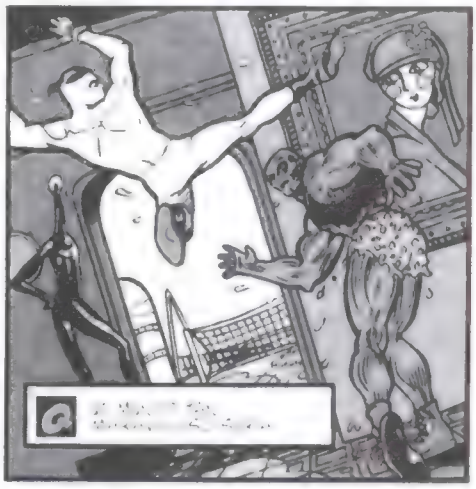
Y recordad que el mejor tebeo que se está publicando en estos momentos en España se llama **DOCTOR SLUMP**. Aunque odiarais *Dragon Ball* u os interese un carajo el manga no tenéis excusa para dejar de leerlo. Olvidaos los prejuicios en casa, que de momento sólo se han publicado 9 números y aún estáis a tiempo de uniros al jolgorio. ¡Hoyoyo!

David Muñoz

final de este camino es *Madman Comics*, once números publicados por Dark Horse entre 1994 y 1996 que ahora Norma ha vertido al español.

No sorprende en absoluto la rápida ascensión de Allred desde los sótanos del culto independiente hasta un razonable estrellato que le permite emparejar a su creación no ya con Hellboy, Nexus o Big Guy, sino con el mismísimo Superman. Al igual que en el caso de Kevin Smith, con quien es fácil compararle, su éxito más que de inesperado se puede calificar de inevitable. El campo estaba maduro para algo así. Al igual que Smith, Allred ha engullido una descomunal cantidad de influencias procedentes de la cultura mediática desde los años 50 hasta ahora, y al igual que Smith, ha sabido extraer de ellas un producto con las raíces hundidas en terreno clásico, comercial, y por lo tanto confortable para el consumidor general, pero con las ramas expuestas al aire y al sol, lejos de las claustrofóbicamente desfasadas y reiterativas catacumbas de las producciones comerciales habituales hoy en día.

Madman Comics es el Spider-Man de Steve Ditko en un mundo conformado por todo tipo de desechos rescatados del vertedero de lo fugaz. Entre muchos otros escombros, destacan principalmente Disney; el intrigante mundo pop japonés, desde el manga hasta la juguetería; el rock, con especial afecto por el glam-rock de los 70; y el cine, muchísimo cine, y más aún si es de ciencia ficción, fantástico o de acción. En efecto, las acrobáticas y desenfadadas persecuciones de decenas de páginas con las que Ditko rellenaba los *Amazing Spider-Man* de hacen treinta años son mimetizadas con respetuosa perfección por un Madman igual de ágil y de temerario, que bota y rebota alrededor de adversarios tan dispares como los que encontraba en su camino el adolescente Peter Parker, pero, al igual que entonces, generalmente más voluminosos y lentos que el héroe, ejerciendo a la vez de contraste y de centro de gravedad para las evoluciones de la estrella. Sobre esa base se añaden androides hurtados a Tezuka o calzados con los guantes de Mickey Mouse, robots de latón comprados en una juguetería de saldos, citas a Bowie, los Who o Mott the Hoople y reverencias a Clint Eastwood, Jackie Chan, *Planeta Prohibido* y, francamente, más películas de las que soy capaz de identificar, además de otra porción de guiños menos escandalosos, dando forma a un batiburrillo que pretende armonizarse con una subtrama continuada que tiene que ver con el misterioso origen de Madman (¿quién era antes de morir y renacer como el grotesco Frank Einstein?) y a la cual se añaden frecuentemente tonos de angustia existencialista en plan tremendo (un poco a lo Lynch en *Carretera perdida*) útiles para recordarle al lector que debajo de las risas y los colorines, atención, puede acechar algo grave.



Por supuesto, hoy en día todo el mundo hace acopio de referencias y las traslada sin pudor a la página impresa que luego va a firmar como "obra original". Entonces, ¿qué diferencia a Allred de las legiones de expertos en cultura basura que se han lanzado al monte en los 90? Quizás que *Madman Comics* es un retrato veraz de la personalidad del propio Allred. Mientras que muchos buscan influencias *cool* con desesperación, Allred tiene realmente asimilada en su organismo esa mezcla de referencias, que forman honestamente parte de él y de su forma de ver el mundo. Por lo tanto, en lugar de desplegar un puñado de imágenes incongruentes que chirrían en un desesperado y nefasto intento de bailar juntas, Allred lo que despliega es el conocimiento exacto y profundo de los mecanismos y fundamentos que animan a esas imágenes. Donde otros copian la carrocería, él copia el chasis y el motor. Y es obvio que, sin chasis, la carrocería no se sostiene; sin motor, la máquina no se mueve.

Allred plagia sin recato, pero aún así su trabajo transpira una sinceridad difícil de ignorar. Sus fuentes rockeras o cinematográficas, por ejemplo, no son mera impostura, como se comprueba simplemente acercándose a su última obra, la enciclopédica *Red Rocket 7* que recapitula la historia del rock con una leve excusa argumental de ciencia ficción, y que además es el nombre del grupo en el que toca nuestro autor, por no hablar de *Astroesque*, la película que ha dirigido. Claro que con sinceridad sólo no se va a ninguna parte. Lo cierto es que Allred es brillante en los diseños de personajes, sabe plantear situaciones intrigantes, y su dibujo, apoyado en trucos de planificación que disimulan muy bien sus deficiencias básicas y en el espléndido color que aplica su esposa Laura, no ha cesado de evolucionar. A

veces, sí, los personajes que ha levantado exceden el alcance de los argumentos que concibe y se imponen al desarrollo de una trama que puede resultar algo pobre. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el primer número de los publicados por Norma. Precisamente el arranque de *Madman Comics* es lo más flojo de todo lo publicado del personaje: historias endebles, montaje confuso, dibujo indeciso... Que el lector impaciente no tome decisiones precipitadas: es sólo una salida en falso rápidamente compensada con una confianza creciente a cada episodio que pasa. De hecho, me atrevería a recomendar al comprador de *Madman Comics* que acumule los cinco tomitos en la estantería y después los lea todos seguidos. La obra se revela cohesionada, y crece en interés al ganar relieve todos los detalles de segundo plano en los que generalmente nos fijamos menos, absorbidos por los requerimientos de la aventura titular. Y son precisamente esos detalles de segundo plano los que nos llevan cada vez más deprisa y más ansiosamente hacia el final, hacia un final que, lamentablemente, llevamos esperando más de un año, porque Allred ha tenido la ocurrencia de interrumpir la publicación de *Madman Comics* tras el número 11 (octubre 1996) cuando la cosa se ponía más interesante y cuando las grandes revelaciones por fin llamaban a la puerta.

Mientras esperamos la continuación de la saga (que Allred ha prometido cien veces tener completamente planificada, al menos para los siguientes seis números), Norma podría hacernos el favor de recuperar *The Oddity Odyssey* y *Madman Adventures*. Sería un detalle tener publicado íntegro en español uno de los tebeos americanos de los 90 que merece la pena comprar.

Trajano Bermúdez

Obras encogidas

Joaquín López Cruces

Camaleón Ediciones/
Masalosombra Ediciones

El autor de esta reseña quiere comenzar declarando su absoluta falta de objetividad a la hora de juzgar este tebeo. Porque al revisar estas páginas ha vuelto a convertirse en aquel adolescente abrumado que tuvo el privilegio de acceder al estudio gra-

nadino
donde entonces (primeros años ochenta) trabajaban Joaquín López Cruces y Rubén Garrido, el adolescente impactado que volvía a casa envuelto en la magia de aquellos originales que aún olían a tinta fresca, de aquellos dibujos sublimes, impecables, hermosos, de aquel trabajo que empequeñecía hasta el ridículo los incipientes intentos de dibujar una historieta mínimamente correcta. Entre los dibujantes imberbes de mi generación, hablar de Joaquín López Cruces era hablar de la perfección exquisita.

Y a pesar de todo, a pesar de la casi nula presencia de nuevas páginas de Joaquín en el panorama comiquero, a pesar de que dejamos de ser imberbes y adolescentes, los dibujantes de mi generación seguimos hablando de Joaquín y seguimos odiándolo por su maldita perfección.

Quien no tenga ni idea de lo que estoy hablando haría muy bien en correr a las librerías y hacerse con esta pequeña joya que Camaleón y Malasombra nos regalan ahora. *Obras encogidas* es una magnífica recopilación de historietas cortas realizadas desperdigadamente para diversas publicaciones (*Madriz*, *La Granada de Papel*, *Don Pablito*, *Olvidos de Granada*...). En los guiones, además de los de propia autoría, podemos ver las firmas de Almudena Martínez, Rubén y, sobre todo, de Santi (Mª Isabel Santisteban), con quien también realizó el sensacional álbum *Sol poniente*, una obra que a mi entender nunca fue suficientemente valorada y que hoy día constituye toda una rareza.

Cada una de las historietas que componen esta recopilación es un trozo de vida; recogen fugazmente escenas cotidianas, pequeñas anécdotas banales, ráfagas en la existencia de personajes absolutamente corrientes, pero narradas con una sensibilidad que convierte lo aparentemente intrascendente en poético, emocionante o mágico. Esa especial sutileza para ver la vida y para contarla es la verdadera esencia del arte de Joaquín López Cruces, un camino que la historieta ha tomado en contadas ocasiones. Y bajo este planteamiento, la precisión documental y la perfección de su dibujo, más allá del puro goce estético, se convierten en un elemento narrativo más, en armas fundamentales para envolvernos en el hálito poético de sus historias, a veces mágicas, a veces nostálgicas y melancólicas, a veces incluso irónicas y humorísticas. A pesar de la variedad de estilos que el autor ha ido ensayando (desde el realismo casi absoluto al trazo más suelto y expresivo, pasando por el más puro humorismo), hay en todos ellos un

denominador común: la absoluta precisión con que se dibujan todos y cada uno de los elementos que componen la viñeta, cuidando al máximo los detalles, los objetos, los vestuarios, los gestos...todo lo que, de un modo u otro, aportan densidad y riqueza a la lectura. Esta riqueza gráfica es fundamental, sobre todo en sus trabajos bajo los espléndidos guiones de Santi, basados en los silencios y las elipsis. Son historietas que sugieren más de lo que narran, que esconden mucho más de lo que enseñan. Es la puesta en escena la que nos describe ambientes, la que nos revela, o nos sugiere, algunos de esos secretos que parecen ocultarse bajo las modestas vidas de sus personajes.

Esta recopilación nos ofrece también la extraordinaria oportunidad de apreciar en su conjunto el dominio que Joaquín López Cruces ejerce sobre la historieta breve, un género cada vez menos cultivado ante la práctica inexistencia de revistas y la creciente tendencia al formato comic-book y la novela gráfica. Si quisiéramos hacer comparaciones (ya lo sé, siempre odiosas) con otros medios, las historias de Joaquín serían equiparables a un cuento corto o a un poema, según los casos. Siempre parten de premisas argumentales muy escuetas, en

algunos casos prácticamente inexistentes, en las que lo realmente importante es el modo de narrar y la capacidad de interpretación del lector, al que continuamente se le dejan resquicios para que construya la historia a su modo. En este sentido, una historia tan aparentemente intrascendente como *"En algún lugar de Escocia"* (un diálogo en inglés entre dos chicas que se preparan para dar un paseo en coche) puede convertirse en un verdadero ejercicio de provocación para la imaginación y la capacidad emotiva del público. Si uno quiere, puede construir miles de historias distintas a partir de lo que nos ofrecen los autores (Joaquín y Rubén, en este caso): la mera descripción de un ambiente y una levísima presentación de personajes de los que nada sabemos pero sobre los que podemos sospechar muchas cosas. Este mismo esquema se repite en casi todas las historias: en *"La aventura"*, con guión de Santi, la trama gira en torno al descubrimiento de unos niños de un libro "guarro" (*El Decamerón*), pero lo que realmente importa no es el descubrimiento en sí, sino la tensión y la intensidad con la que los niños acceden a lo prohibido y el impacto emocional que les causa (un tema, el de la infancia, muy presente en toda la obra de Joaquín). *"Orfeo"*, también con la misma guionista, describe la crueldad y el dolor de la muerte con una eficacia y una elegancia admirables, gracias a una planificación de páginas que confronta pero a la vez confunde la vida y la muerte, el sueño y la realidad, el pasado y el presente. Y todo eso en sólo dos páginas y usando apenas tres o cuatro pequeños bocadillos.

En definitiva, cada una de las brevísimas piezas que componen este trabajo son modélicas en su construcción; insisto, son historietas que carecen de grandes pretensiones, construídas con la modestia de quien trabaja con el material que permanece agazapado tras las

pequeñas historias de todos los días: el misterio, la fascinación, las pequeñas sorpresas, las emociones, los sentimientos, la recreación de ambientes y sensaciones. Y todo ello con el regusto tan especial que desprenden las obras trabajadas concienzudamente y con cariño. Quizá ahí radique la verdadera causa de por qué un autor de esta talla no haya continuado publicando profesionalmente como historietista y se haya desviado hacia otras facetas profesionales más rentables (ilustración y diseño, fundamentalmente); en contra de lo que podría pensarse, creo que Joaquín no ha abandonado la historieta porque haya dejado de gustarle, sino por todo lo contrario: respeta tanto este medio que sería incapaz de hacer páginas sin la entrega, el entusiasmo, la dedicación y la búsqueda de calidad que se merece. Joaquín López Cruces pertenece a una raza de autores que, me temo, la industria es incapaz de absorber y asimilar por su ritmo de producción y sus planteamientos de trabajo, poco rentables comercialmente. En cualquier caso, siga o no haciendo historietas (es muy posible que dentro de poco nos sorprenda con alguna pequeña cosita de nueva producción), *Obras encogidas*, con toda su brevedad y su modestia, es un nuevo ejemplo de resistencia, un recordatorio de lo que se hizo en otros tiempos quizá más felices para la historieta y un catálogo de sugerencias de muchas de las cosas que quedan por hacer.

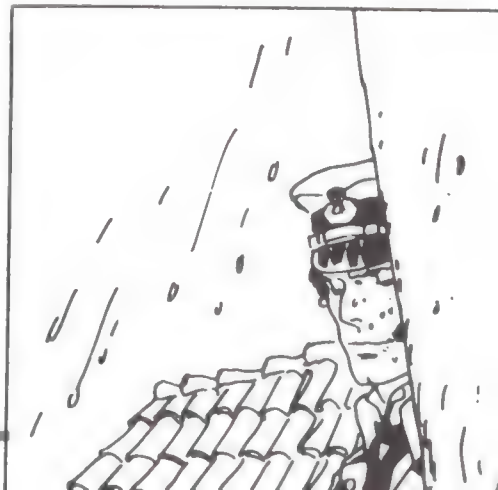
Enrique Bonet

Fábula de Venecia

Hugo Pratt
Norma Editorial

(Antes de empezar, debo admitir que soy incapaz de leer las novelas de Conrad, de puro aburridas. Aprecio más a Stevenson como personaje que como escritor, y de London prefiero con mucho las ocasionales adaptaciones de Carlos Giménez que los relatos originales. Con Kipling, en cambio, aún no acabo de aclararme. En fin, que lo mío no es la Aventura. Y sin embargo, la obra de Pratt consigue fascinarme casi siempre. Especialmente, los distintos títulos por los que deambula el muy icónico Corto Maltés. Acaso por la solidez narrativa del veneciano, por su capacidad de crear personajes poderosos, enigmáticos, inolvidables. O por su condición de historietista nato, uno de los mejores que el medio ha dado en su historia.)

En su política de rescate de autores esenciales, Norma continúa lo que podríamos considerar la edición definitiva de los títulos de Hugo Pratt con un libro que no es, probablemente, su obra más redonda (a mi juicio, semejante galardón correspondería a *Corto Maltés en Siberia*), pero que sí constituye una pieza fundamental para comprender la evolución de su autor. Edición definitiva, por cierto, en la que se sustituye el brillante blanco y negro del original por un color de tonos desvaídos que, sin llegar a aportar nada al conjunto, tampoco molesta y entronca con el gusto de Pratt por la acuarela suelta y vagamenta atmosférica. (Además, incluye un prólogo lleno de información prescindible que nos permitirá comprobar, si es que algún día reunimos suficiente ánimo para leer-



lo, que el autor veneciano sabía mucho de todo, y además se documentaba de manera exhaustiva, por si acaso. Información, creo yo, perfectamente irrelevante a la hora de disfrutar de la historieta.)

Verán, tengo una teoría en lo que a los tebeos de Corto Maltés se refiere. Para mí, en la trayectoria del mítico marinero se pueden distinguir dos etapas perfectamente diferenciadas. En la primera, que empezaría en *La Balada del Mar Salado* y continuaría con todas las historias cortas hasta culminar en su aventura más conseguida (insisto: *Corto Maltés en Siberia*), nos hallamos ante un Hugo Pratt respetuoso con sus mayores literarios, narrador aplicado y fabulador de aliento poderoso en cuyo trabajo se adivinan los ecos de Conrad y Kipling, de London, de todos los grandes del género. Son trabajos sólidos, apasionantes, de una eficacia incuestionable, y le valieron a su autor la consideración de crítica y público (más que merecida: hay algunas historias cortas, de las que luego se recopilaron en *Las Célticas* o *Las Etiópicas*, de una belleza que algún pedante calificaría de clásica).

Fábula de Venecia y *La Casa Dorada de Samarcanda* inauguran una segunda etapa (para mí, más interesante) en la que la Aventura se intelectualiza, los personajes se transforman en iconos autoconscientes y el autor transita sendas paralelas a las recorridas por Umberto Eco en sus novelas. Quizá hayamos perdido un cierto aliento épico, una manera de poetizar, pero tenemos a cambio el placer del juego, la autorreferencia, el distanciamiento irónico, la reflexión en torno a las claves del género (y las claves, también, de la vida, del ser humano). Y recuperamos a un dibujante que regresa a la mancha, que limpia su trazo hasta lo esencial en un equilibrio hermosísimo, de ecos orientales. Las páginas de *Fábula de Venecia* son, en este sentido, reveladoras. (Será, sin embargo, en *Mu* donde Pratt conseguirá cuajar de manera definitiva la manera de hacer de esta segunda época.)

En lo que al álbum en sí mismo respecta, y si dejamos de lado disquisiciones estilísticas y semióticas, ¿qué decir? Un Corto Maltés irónico y sagaz como siempre, misterios y templarios en las calles de una Venecia llena de enigmas y de gatos, de pozos mágicos, de mujeres hermosas, de aventuras, de sombras... La búsqueda de la Clavícula de Salomón como excusa para darnos un paseo por una ciudad mítica, por sus canales mohosos, por sus noches de magia y musgo. Y, como siempre, una mujer, una bruja, alguien que acecha en la sombra, viejos amigos... Corto Maltés, en suma: Hugo Pratt. (Un libro, un autor, por si no ha quedado claro, imprescindibles.)

francisco naranjo

El pequeño Spirou (6): ¡No olvides tu capucha!

Tome/Janry
Ediciones B

Todos los álbumes de *El Pequeño Spirou* empiezan con la misma declaración de principios : El Pequeño Spirou es para pequeños y grandes, igual que el Grande. Esto es cierto, muy cierto. No dudamos en ningún momento del atractivo que *El Pequeño Spirou* tiene para los lectores más jóvenes, atractivo del que hablaremos más adelante, y frente a esta lectura más, digamos, superficial (que no simple) de las diabluras de Spirou y su pandilla, he querido ver otra en la que se constata, entre otras cosas, un poso de nostalgia por la infancia atemporal que obligatoriamente le es ajeno a los niños y que se suele reflejar, más que en las planchas (que también), en las historias cortas que abren cada álbum, en el caso de *¡No olvides tu capucha !*, en la historia *"Mi Isla del Tesoro"*. Por supuesto, es perfectamente posible que esté equivocado y que *El Pequeño Spirou* sólo sea para sus autores una manera de espaciar la aparición de los álbumes del Grande y ya que están, ganarse unos francos mientras se echan unas risas. Pero lo dudo. El trabajo y el talento que Tome y Janry despliegan en *El Pequeño Spirou* no suelen aparecer en una obra puramente alimenticia.

¿Y dónde se refleja tanto trabajo ? Pues, como siempre, en los detalles. El dibujo es soberbio, y, fieles a sus potenciales lectores infantiles, todo, todo lo que se ve en *El Pequeño Spirou* está tamizado por la mirada infantil, como en las mejores *strips* americanas : el fiero can del profesor Colilla es imposiblemente gigantesco, las muecas de los personajes están atrozmente dislocadas, los mayores son absolutamente incomprensibles.

Más muestras de trabajo y talento a raudales : la impagable y extensa lista de personajes inolvidables, desde el mencionado profesor Colilla, de profesión sus torturas, infinita-

mente mezquino y ruin que invariablemente acaba recibiendo su merecido, a menudo de las manos de los propios alumnos, pero normalmente por causa de su propia ineptitud, hasta el abate Langelus, martillo de herejes un poco putero y degustador de vino de misa, desde el director del colegio, tiránico aplicador de disciplina, hasta el abuelo Spirou, cómplice del nieto y único adulto que verdaderamente le comprende (ya se sabe, los ancianos y los niños se parecen un poco). Y cuando uno creía que la lista había dado de sí todo lo posible, en *¡No olvides tu capucha !* aparece la penúltima joya, el niño Andrés Bautista, acusica y desagradable, de padre desconocido y sin embargo con un increíble parecido al abate Langelus, vestimenta incluida (Cuando Andrés Bautista llama al abate diciéndole "padre abate", Langelus le responde : "*¡No debes llamarme "padre" ! ¡Se dice "abate", o si no, "excelencia", que es más fino !*"). Mención aparte merece la galería de jóvenes profesoras que hacen que las hormonas de los protagonistas se alboroten de mala manera. Ellas no son malas, es que las han dibujado así.

Tome y Janry manejan casi todos los palos del humor con maestría indiscutible : el humor grueso en la plancha que abre el álbum, el humor negro en la que Spirou desafía a sus compañeros a que descubran qué guarda en el saco que ha llevado a clase, el humor "calvinesco" (de *Calvin y Hobbes*, claro) de las planchas con el sandwich y la canguro, el humor tierno con la escena de *los* teléfonos, el *slapstick* cuando Spirou y su inseparable Teleles juegan a los indios, el humor sutil de la última plancha, el humor hormonal cuando se apuestan para ver a la hermana de Teleles en la ducha...

El *Pequeño Spirou* destila amor, mala idea, dedicación, talento, emoción, sentimiento, nostalgia y, por supuesto, humor (no necesariamente por este orden) en todas y cada una de sus páginas. *¡No olvides tu capucha!* es el sexto álbum de las aventuras del Pequeño Spirou, ahora reeditado por Ediciones B en la resucitada colección Olé meses después de su publicación en tapa dura.

Sólo nos queda felicitarnos de que Ediciones B esté rompiendo los esquemas de las lecturas infantiles publicando cosas tan imprescindibles como *El Pequeño* Spirou, *Los Simpson*, los patos de Carl Barks y Don Rosa y *Calvin y Hobbes* en un momento en que está ampliamente generalizada la opinión de que los niños son tontitos.

gonzalo quesada

Capricornio (1): El objeto

Andreas
Norma

Parece que fascinado por la estética y la inocencia de la emergente ciencia revolucionaria de los comienzos de siglo, Andreas ha decidido tomar pie de su anterior serie larga, *Rork*, con un personaje secundario de aquella para quedarse durante otra porción de álbumes desarrollando su particular visión de ciencia-ficción mezclada con mística prehistórica.

Comienza por remontarse, en la mejor tradición folletinesca, a estadios anteriores a la aparición del personaje en

Rork para entretejer lo que podría entenderse como un "El origen de...", que, a su vez, promete desgranarse a lo largo de quizá tantos episodios como el propio *Rork* (7 álbumes) y quién sabe si llegar tan lejos. En Francia han aparecido ya dos tomos y ahora aparece en España el primer episodio de la saga de *Capricornio*, en tapa blanda.

No obstante, el tono de esta primera entrega se inclina más hacia la aventura con intriga que hacia la investigación sobrenatural y la reflexión sobre la existencia que se proponía a lo largo y ancho de tiempos y espacios atravesados por *Rork* en su inacabable misterio. Capricornio, aun dedicándose a la astrología, se nos presenta como un ser humano aparentemente corriente, más cerca del detective privado que del nigromante, y sus aventuras se centran más en la tecnología nivel años 30. Da la impresión de que Andreas extrae una cierta comodidad y relax vagando por los cañones de cemento del Nueva York de los rascacielos, para seguir un poco con el complejo volumen de ideas y asociaciones que desplegaba en *Rork* o *Cyrrus*, sin meterse en berenjenales pero manteniendo la diversión.

Detalles de ambientación, ideas científicas, personajes del hampa, todo ello son motivos de disfrute y nostalgia para un guionista que está montando una de aventuras fantacientíficas clásicas sin demasiadas pretensiones.

Pero sus extrañas ideas no se le han ido de la cabeza y, desde luego, tampoco su capacidad para conferir el misterio a personajes y argumento, lo cual hace dejando un poso de sabor inclasificable que te obliga a seguir la lectura con genuino desconocimiento de hacia dónde va a ir a parar la interpretación final que Andreas le dé a, en este caso, el origen del misterioso "Objeto", su funcionamiento, las implicaciones con el pasado indígena (hasta a eso se remonta) de Nueva York y, por último, a quién es este Capricornio, que aparece en Central Park con una maleta de ropa y es rebautizado con ese nombre por los mundialmente famosos anónimos habitantes de las extensas cloacas neoyorquinas.

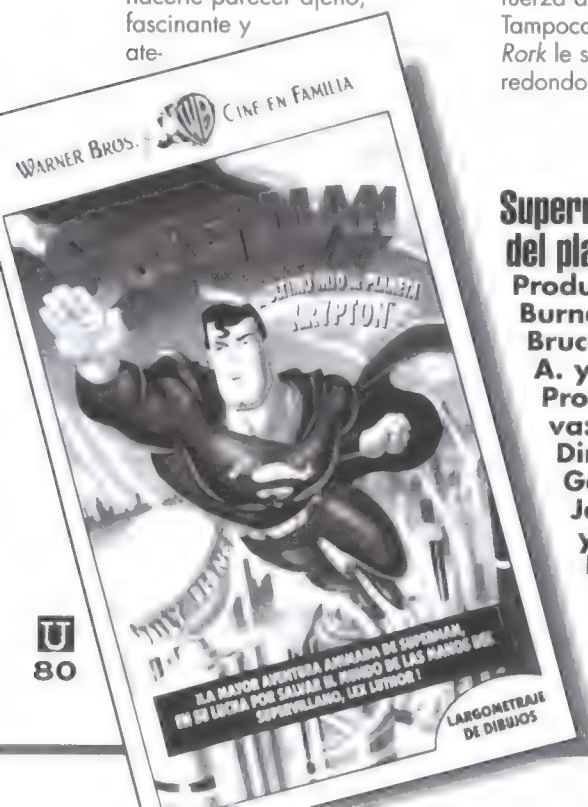
Establecido ya su estilo gráfico desde hace un puñado de álbumes en una curiosa mezcla de estilización y narrativa de inspiración yanqui junto con un grafismo ya más propio de la aventura realista que del superhéroe, con un toque de infantilismo en los personajes (su gestualización e iconografía) proveniente de la tradición franco-

belga, lo que Andreas sigue ofreciéndonos con maestría ya depurada es una narrativa muy rítmica y bien compensada llena de detalles que cuentan para la historia, bien metidos y retomados cuando la información lo necesita. El álbum resulta extraordinariamente fluido de leer, estimulado por las pinceladas de misterio, entre inexplicable y sobrenatural, que Andreas va dejando planteadas para resolver en éste o en futuros álbumes. Éste es un episodio de comienzo de saga y, como tal, resulta prometedor de fascinaciones y sensaciones e, incluso, de ideas nuevas, porque dentro del trillado terreno de la ciencia-ficción, Andreas es de los pocos cuyas ideas tienen un trasfondo propio original, pese a rastreársele muchas fuentes en los detalles.

Un álbum de este hombre, aventuras o no, no es nunca sólamente una lectura de evasión. Siempre desarrolla de modo implícito una visión del mundo y de la vida en la que se entretejen la mitología prearia, la ciencia moderna y un cierto concepto de lo sobrenatural y las relaciones dentro de un universo que consigue hacerte parecer ajeno, fascinante y aterrador. El que haya leído con continuidad los álbumes de *Rork* no habrá dejado de sorprenderse ante la originalidad y fuerza de la reflexión que allí se planteaba sobre la vida, la ficción, la creación de la ficción y la relatividad de la superioridad del hombre entre las criaturas de la naturaleza.

A este álbum, sin embargo, cabe reprocharle quizá el exceso de cabos que van apareciendo para, en un futuro, perder su condición de sueltos, que pueden resultar un poco como introducidos haciendo uso del reloj y el compás: hay que ir dejándolos aquí y luego allá porque el álbum tiene este número de páginas y, en este primer tomo, sólo se averigua hasta aquí. No es excesivo pero sí resulta un efecto de falta de naturalidad a la hora de dejar fluir el relato, muy plagado de detalles, bien construídos, que aumentan el interés, pero eso, plagado. La reducción a un ámbito más convencional y divertido de su tratamiento del hombre-misterio no sabemos seguro si va a conducir al éxito, produciendo una serie de álbumes jugosos, como este primero o, por el contrario, la ficción se desinflará de su fuerza antes del previsto final. Tampoco todos los álbumes de *Rork* le salieron igual de redondos.

Enrique Vela


WARNER BROS.
CINE EN FAMILIA
KRYPTON
LA MAYOR AVENTURA ANIMADA DE SUPERMAN, EN SU LUCHA POR SALVAR EL MUNDO DE LAS MANOS DEL SUPERVILLANO, LEX LUTHOR!
LARGOMETRAJE DE DIBUJOS

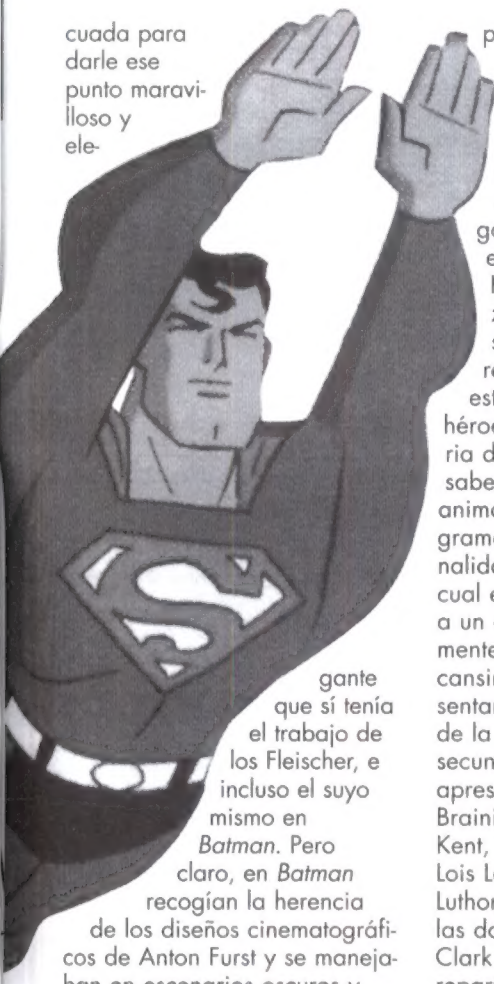
Superman: El último hijo del planeta Krypton

Producción: Alan Burnett, Paul Dini y Bruce Timm. Guión: A. y P. Dini. Productora ejecutiva: Jean MacCurdy. Dirección: Curt Geda, Scott Jeralds, Dan Riba y Bruce Timm. Dirección artística: Glen Murakami

Warner Bros.

(1997). 58 minutos.

El mismo equipo que dio esplendor a Batman se ha ocupado ahora de trasladar a los dibujos animados al otro gran icono de DC, un Superman que calienta motores en el año de la celebración de su 60 Aniversario. A la venta ha salido el pasado diciembre una cinta de video que recoge el episodio piloto de la serie televisiva estrenada por Warner en Estados Unidos durante 1997, y cuyos derechos son aquí propiedad de Canal+. A pesar de la garantía que supuestamente suponen las firmas de los Timm, Dini, Burnett, Murakami y demás tras el excelente trabajo que desarrollaron con el Señor de la Noche, lo cierto es que *El último hijo del planeta Krypton* no es precisamente un debut arrollador. Condenado a sufrir comparaciones con los legendarios episodios de los estudios Fleischer (1941-43), el nuevo Superman sale malparado en el cotejo, y sin que medie nostalgia alguna (me he revisado las primitivas peliculitas para corroborarlo). No se trata sólo de que la animación resulte incomprensiblemente menos fluida (¿por qué estos chicos saben hacer que la gente vuele, salte y corra, pero no que camine con normalidad?), sino que el equipo de Warner no ha sabido encontrar una estética ade-



cuada para darle ese punto maravilloso y elegante que sí tenía el trabajo de los Fleischer, e incluso el suyo mismo en *Batman*. Pero claro, en *Batman* recogían la herencia de los diseños cinematográficos de Anton Furst y se manejaban en escenarios oscuros y evocativos, en desfiladeros urbanos repletos de sombras y cornisas art dèco. En su lugar, ahora tenemos paisajes de ciencia ficción y una ciudad, Metrópolis, que no posee unos rasgos tan definidos como Gotham, pero que exige cielos más despejados, luz a raudales y un predominio absoluto de la acción diurna, frente a la noctámbula del Murciélago. En este episodio piloto, la ambientación es decepcionantemente vulgar, sin un rasgo de genialidad. Los edificios, las maquinarias, las naves, los monstruos, los robots, los coches: nada resulta convincente ni fascinante.

Pero más graves que los problemas estéticos, siempre subsanables, son las deficencias del guión, probablemente una de las razones por las que el espectador, aburrido, deja pasear la mirada por esos detalles de ambientación que, de otra forma, deberían pasar más desapercibidos. El problema de *El último hijo de Krypton* es que se obliga a contarnos ¡otra vez! el origen completo del Hombre de Acero, empezando por un Krypton sacudido por los temblores y acabando por su establecimiento como gran héroe de Metrópolis. La historia de Superman ya nos la sabemos todos, y esta versión animada no aporta ni un gramo de novedad, de originalidad o de sorpresa, con lo cual el relato queda reducido a un desembarazarse pesadamente de tópicos más bien cansinos. La obsesión por presentar a todos los personajes de la serie, principales y secundarios, provoca el desfile apresurado de Jor-El y Lara, Brainiac, Jonathan y Martha Kent, Lana Lang, Perry White, Lois Lane, Jimmy Olsen, Lex Luthor, Bibbo y, por supuesto, las dos estrellas de la serie, Clark Kent y Superman, un reparto excesivo para tan pocos minutos. Los acontecimientos están tan comprimidos que el espectador apenas tiene tiempo de respirar y dejar que cale en él el efecto dramático que deberían tener, lo que se traduce en una narración formularia y poco animada, además de desarticulada, pues se divide en tres segmentos de argumento claramente diferenciados, Krypton, Smallville y Metrópolis, que se suceden el uno al otro sin ensamblarse nunca, sin que jamás uno sea consecuencia del anterior y sin que los acontecimientos presentados en uno tengan repercusión en el posterior. A estas alturas ya debería resultar obvio que el origen de Superman sólo se puede presentar en flash-back, y desde luego nunca en una narración lineal tan prolija. Claro que igual opinaba de otra manera si tuviera siete años y éste fuera mi primer contacto con "Big Blue".

La batalla final entre Superman y el traje de combate de Luthor deja, sin embargo, un buen sabor de boca. Hay que confiar en que Dini, Timm y Burnett sabrán aprovechar el potencial para el asombro que posee un personaje todopoderoso trasladado a un medio donde podemos verle hacer cualquier cosa, y a menos que alguna misteriosa enfermedad les haya privado de su ingenio, es seguro que sabrán confeccionar guiones mucho más interesantes una vez librados del lastre de contarnos el origen. Así que seguiremos esperando nuevas entregas de esta serie con la fe casi intacta, aunque este primer video sólo se puede recomendar a los más fieles seguidores de las andanzas del kryptoniano. Yo encontré otro argumento para adquirirlo: incluyen con el paquete un maravilloso muñeco articulado de Superman.

TIRA PROVISIONAL!! (ejo)
U, el Hijo de Urich (editor y filántropo)
¡CARACOLES, TENEMOS LA EDICION A PUNTO... Y NOS FALTA LA TIRA DE ESE PORTENTO LLAMADO OLIVARES!... LE LLAMARE...
(ej)- ¡OYE, MARIDO GRUÑON! DE AGUA CALIENTE ESTAS MANDANDO LA TIRA UNO-FACTO... (¡AH!) YO TIENO PERRO ESTOY CASADO TOTAL, Y NO PUEDOR
¡POR LAS GAFAS DE MI PADRE!! ¿Y AHORA COMO RELLENO ESTE ESPACIO?
AAAR...

los 3 marcianos
LOS TRES MARCIANOS SON UNOS TIPOS LISTOS
UN FANZINE ME HA PEDIDO UN ARTICULO SOBRE LOS TEBEOS EN EL PLANETA KA-BONG...
LA VERDAD ES QUE EN ESE PLANETA AUN VIVEN DE LA CIENCIA FICCION EN PLAN TETAS, MUSCULOS, LEOTARDOS, TIRANOS Y RAYOS LASER...
¡... BONITO MONTÓN DE MIERDA...! ¡NADIE EN TODA LA GALAXIA HACE YA ESTE TIPO DE COSAS!!
¿QUÉ VAS A ESCRIBIR?
...PUES NO SE...¿VOSOTROS CREEIS QUE ESTAN ABSOLUTAMENTE DESFASADOS, O QUIZAS A LA VANGUARDIA DEL PROXIMO REVIVAL...?!
MANEL FONTDEVILA

©manel fontdevila

Pablo Pachín y su perro Pachín Pablo

¡AHÍ VA DORIS SATURDAYNIGHTFEVER!
ME GUSTARÍA ACERCARME A ELLA Y DECIRLE QUE LA AMO, QUE SOY SU FAN Nº 1, QUE HE VISTO TODAS SUS PELÍCULAS, Y QUE COLECCIONO TODAS SUS FOTOS...
¿QUÉ CREES QUE HARÍA SI SE LO DIJERA?
¿ADOPTARTE?
¡SOY UN HOMBRE ATRAPADO EN EL CUERPO DE UN NIÑO!

©josé luis ágreda

PABLITO
DIBUJANTE ESPAÑOL
HOLA AMIGOS!
¡HOY! LOS CONSEJOS DE PABLITO
¿HABEIS VISTO LO CARAS QUE SON LAS BOLSAS PARA COMIC-BOOKS?
PUES ESO SE ACABO
¡GASP!
FRUF!
GRACIAS A LAS TIENDAS DE TODO A 100 DONDE PODEMOS ADQUIRIR ESTAS BOLSAS PARA BOCADILLOS Y CONGELADOS
50 POR CASA!
A LA MIERDA! JA JA!
BOLSAS PARA BOCADILLOS CONGELADOS
(FÍJATE BIEN QUE SEAN DE 18 x 29 CM. !!)
QUE SE ADAPTAN PER-FEC-TA-MEN-TE AL TAMAÑO DE TUS COMIC-BOOKS
BUENO, SOBRA UN POCO POR ARRIBA PERO DE IGUAL JA JA!
VENTE DORITOS!
¿NO ES GENIAL?!
Y EL PROXIMO DIA: LAS PEGATINAS DE LOPEZ ESPINOSA QUE SACÓ VÉRTICE
PÍLDORAS EN EL QUESO DE LA ESPUMA A DOS DURO C/U
SEV 93
VIVIMOS EN UN MUNDO MARAVILLOSO!!

©sergio bleda

SERVICIO DE NÚMEROS ATRASADOS

Puedes solicitar los ejemplares que te falten o el catálogo general de nuestra editorial, **CAMALEÓN EDICIONES**, a nuestro servicio de números atrasados:

EL BOLETÍN
Carlos González Fernández
Cerdeña, 112 3º4ª
08018 Barcelona
Tel.: 93-232 14 59
de 9 mañana a 8 noche.

Envío contra reembolso sin pedido mínimo y con los gastos de correo por vuestra cuenta.

CAMALEÓN EDICIONES

EL-HAZARD

Un Mundo Fantástico

A LA VENTA A PARTIR DEL 18 DE FEBRERO DE 1998

Vive una apasionante aventura en el mundo más fantástico que jamás hayas podido imaginar.

ARMITAGE III

A LA VENTA A PARTIR DEL 21 DE ENERO DE 1998

MARTE, AÑO 2179.
LA CONVIVENCIA ENTRE HUMANOS Y ANDROIDES ESTÁ EN PELIGRO.
UN GRUPO TERRORISTA AMENAZA CON EXTERMINAR A LOS ANDROIDES DEL PLANETA.

Comic editado por NORMA EDITORIAL.
Ya a la venta.

Ilustración / Original / Copia

anime PIONEER

ANIME PIONEER es una marca distribuida por MANGA FILMS S.L.
Balmes, 243 ático • 08006 BARCELONA • Tel. (93) 238 40 30 • Fax (93) 238 40 33
http://www.mangafilms.es • E-mail: manga@mangafilms.es

MANGA FILMS